

Mariana Barbosa Pimentel

A presença do corpo na dança contemporânea

**Dissertação de Mestrado em
Ciências da Comunicação
(Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias)**

30 de Setembro, 2011

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação – Opção Cultura
Contemporânea e Novas Tecnologias - realizada sob a orientação científica
da Prof. Dra. Maria Lucília Marcos.

*Aos meus pais e ao meu irmão,
pelo apoio incondicional*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a toda minha família, pelo estímulo e tempo que sempre me deram para realizar os meus projetos.

A Pedro Leal David, por compartilhar comigo não só a vida, mas o seu conhecimento e as suas inquietações artísticas, dissolvendo as minhas angústias e me dando força para olhar apenas para frente.

Agradeço à Professora Maria Lucília Marcos pela orientação paciente e pela partilha de conhecimento.

Agradeço também aos queridos amigos e artistas: Cátia Leitão, Amélia Bentes, Laura Virgínia, Sofia Dias, Vitor Roriz, Lúcia Soares, Stefan Shtereff, Goran Bogdanovski, Domen Segal, Lina do Carmo, Lenora Lobo, Rosa Coimbra, Madalena Silva, Talita Guimarães, Liana Mota, Nibia Santiago, André Soares, Francisca Pinto, Teresa Silva, Rita Mendes e Weronika Kawalek por me ajudarem a enxergar e delinear caminhos possíveis para esta pesquisa.

A presença do corpo na dança contemporânea

Mariana Barbosa Pimentel

Palavras-Chave: Corpo, Dança, Presença, *Performer*, Espectador, Comunicação, Mediação, Tensão.

O conceito de presença em cena na dança é demasiado flexível. A presença carrega consigo o conteúdo da mensagem do artista, sendo um aspecto vital na relação entre o público e o *performer*. O diálogo que esta relação propõe revela um aspecto tensional entre presença, interpretação e sentido, específico em todo processo de comunicação. Por meio da pesquisa documental e bibliográfica aliada a um trabalho prático em dança, este estudo pretende contextualizar as diversas abordagens que permeiam o conceito de presença do corpo, tendo como foco o seu desdobramento na dança contemporânea dentro de uma lógica interdisciplinar.

The presence of the body on contemporary dance

Keywords: Body, Dance, Presence, Performer, Spectator, Communication, Mediation, Tension.

The concept of presence in scene on dance is very flexible. The presence carries the content of the artist's message, being a vital aspect for the relation between the spectator and the performer. The dialogue proposed by this relation reveals a tensional aspect between presence, interpretation and meaning which is specific in a communication process. Through a bibliographic and documentary research, allied to the work of practice, this study intends to contextualize the different aspects that surround the concept of presence, having as a focus its use on contemporary dance inside an interdisciplinary logic.

ÍNDICE

Introdução

Capítulo I: O que é presença em cena?	1
I. 1. O corpo da dança contemporânea	1
I. 2. Por uma ontologia da presença	6
I. 3. A percepção da presença no teatro e na dança	12
1.3.1 A ação física da presença no teatro.....	12
1.3.2 A ação física da presença na dança.....	15
Capítulo II: Presença: Meio e Mensagem	27
II. 1. A cena: o espaço de mediação da presença.....	27
II. 2. O reconhecimento por meio da presença: a relação <i>performer</i> – espectador	35
Capítulo III: A experiência da presença na prática corporal	40
III. 1. Presença e olhar: <i>Set and Reset</i> , de Trisha Brown.....	48
III. 2. A dança dos estados mentais: Meg Stuart	52
Conclusão	56
Bibliografia	59

Introdução

O conceito de presença na dança contemporânea ainda é demasiado flexível. Está relacionado com a forma pela qual o *performer* executa as ações em cena e com o seu estado de imersão naquilo que está vivenciando nela. É através do ato dramático que ele reflete-se no público por meio da obra, materializando, ou não, a mensagem pretendida. A presença carrega consigo o conteúdo da mensagem do artista, sendo, portanto, um aspecto vital no processo de comunicação. Porém são poucas as publicações que dizem respeito a este tema, sendo, portanto, relevante que surjam novas reflexões acerca de uma abordagem tão essencial ao estudo da expressão do movimento¹.

Ao problematizar o conceito de presença em cena enquanto transmissora de mensagem na prática da dança, nota-se que ela envolve também a relação entre o público e o *performer*, bem como as tensões que esta relação abarca. Sendo meio e mensagem, a presença torna-se motor do processo de reconhecimento entre ambos, que por sua vez decorre a partir da comunicação.

Sendo assim, este estudo pretende trabalhar o que vem a ser o conceito de presença em cena, tirando partido da sua flexibilidade e abordando o processo relacional entre a linguagem da dança contemporânea e o público. Este processo baseia-se em uma concepção interdisciplinar que tem como objetivo colaborar com a pesquisa em dança por meio da abordagem de um tema pertinente para o fazer artístico e ainda pouco explorado teoricamente. Outro objetivo importante deste trabalho é aliar a pesquisa teórica com a prática e diminuir a distância entre ambas.

A metodologia utilizada foi estudar a bibliografia exploratória aliada à observação e experimentação prática. Os procedimentos técnicos foram baseados na pesquisa documental e na pesquisa bibliográfica, bem como, na análise empírica de processos criativos de artistas do *métier* da dança contemporânea. Nota-se, portanto, que se trata de uma pesquisa que prima por dados qualitativos.

¹ A questão da presença já foi muito trabalhada no teatro, mas os conceitos aplicados à dramaturgia ainda que possam auxiliar esta reflexão não devem ser transpostos de forma integral. A razão principal é que na dança nem sempre interpreta-se uma personagem.

No primeiro capítulo, foi feita uma contextualização do corpo da dança contemporânea seguindo uma perspectiva filosófica, situando-o neste trabalho sobretudo a partir de Martin Heidegger e o conceito de *Dasein*. A seguir, foi realizada uma revisão bibliográfica acerca do tema da presença, dando continuidade à abordagem filosófica do tema na qual foram utilizados como suportes principais os autores Martin Heidegger, Jacques Derrida e as noções de traço e da metafísica da presença e Hans Gumbrecht, a partir da tensão entre presença e sentido, que acaba por encontrar-se com algumas das idéias de José Gil.

Não só a Filosofia, mas também o Teatro debruçou-se muito sobre a questão da presença através dos pioneiros Constantin Stanislavski e Jerzy Grotowski, que merecem o seu destaque também neste primeiro capítulo. Por fim, a presença é abordada a partir das perspectivas da Dança, tendo como norte principal o autor André Lepecki e o conceito de corpo como **significante flutuante** em José Gil. Neste tópico, as diversas facetas da presença na dança são reveladas (e provavelmente não serão as únicas). A genealogia proposta por André Lepecki ao editar a publicação “Of the presence of the body: essays on Dance and Performance Theory”² aliada à percepções colhidas em entrevistas dadas por bailarinos e criadores ajudaram a delinear a direção desta abordagem, conduzindo-a novamente à bibliografia de José Gil e também aos autores Jonathan Crary e Walter Benjamin na sua abordagem da “recepção em um modo de distração” (no que tange à presença como atenção e concentração), ao autor Martin Welton ao relacionar a presença com o direcionamento do foco e o deslocamento do olhar para os elementos sensoriais do corpo como um todo e a uma pequena paráfrase da percepção a partir da fenomenologia de Merleau-Ponty através do próprio André Lepecki e de Sally Banes. A efemeridade do corpo e o inconsciente são apontados neste capítulo como possibilidade de aprofundamento da noção de traço introduzida por Jacques Derrida, a qual já acontece na prática por meio da maior atenção à documentação da dança.

No segundo capítulo, a presença é trabalhada como elemento de mediação entre o indivíduo e as **coisas do mundo**, a qual é, por sua vez mediada pelo espaço cênico. O espaço é introduzido a partir da noção de **simulacro** de Jean Baudrillard, sendo posteriormente construído pela definição de Paul Klee, **espaço plástico**, a partir

² Middletown: Wesleyan University Press, 2004.

de José Jimenez, seguido de um possível conceito do espaço do movimento na dança que José Gil parafraseou da bailarina expressionista alemã Mary Wigman. Partindo do princípio que o espaço cênico altera-se de acordo com a natureza da performance, propõe-se a questão da evolução dos elementos de mediação a partir de John B. Thompson e Marshall McLuhan, conduzindo a reflexão para as novas abordagens da tecnologia e a virtualização da presença, as quais acabam por fomentar outros tipos de interação do indivíduo com os outros e com o mundo.

Perante o fenômeno da interação, o binômio artista – público foi trabalhado a partir da necessidade que o ser tem de construir referências para se identificar e se reconhecer no outro, a partir dos filósofos Emmanuel Lévinas e Axel Honneth. A construção de referências como sinal de alteridade orientou o sentido da pesquisa para a teoria da interpretação de Paul Ricoeur, que discorre sobre as situações de oposição (porém dialéticas) entre sentido e referência, mensagem e código. Instala-se, portanto, o conflito da necessidade da interpretação do conteúdo da obra de arte proposto por Susan Sontag, que por sua vez vai ao encontro da relação tensional entre presença e sentido, instaurado anteriormente por Hans Gumbrecht.

Dando continuidade a esta discussão hermenêutica, Jacques Rancière propõe uma relação não-hierárquica entre *performer* e espectador, colocando em causa a necessidade da interpretação do público para validar a comunicação e a pertinência de uma obra. Tais linhas de pensamento foram articuladas com o tema do reconhecimento, a partir da tríade Reconhecer – Reconhecer-se – Ser Reconhecido³, dentro da perspectiva da presença em cena como fomentadora da relação de comunicação. Com o objetivo de trazer a discussão novamente para o espaço cênico, a pesquisa continua a se debruçar no trabalho de Jerzy Grotowski, o qual foi um dos primeiros artistas das artes cênicas a pensar novas estratégias relacionais entre *performer* e público⁴.

Por fim, já que seria inevitável separar o trabalho teórico da experiência prática, foram abordadas no terceiro capítulo, coreógrafas que têm a presença como força motriz de seu percurso artístico e como grande influência em seus trabalhos

³ A. Reis Monteiro e Maria Lucília Marcos, *Reconhecimento: do desejo ao direito*. Lisboa: Edições Colibri, 2008.

⁴ Bem como Bertold Brecht.

autorais, nomeadamente Trisha Brown – dentro de uma perspectiva mais histórica da dança como uma das fundadoras da dança pós-moderna americana – e Meg Stuart – a partir de uma abordagem mais atual da presença na prática.

Pretendeu-se concluir a pesquisa com uma reflexão possível para o conceito da presença em cena numa perspectiva teórica que não se feche em si mesma, pelo contrário, que possa ser uma ferramenta de reflexão e criação para os artistas, levantando aspectos concernentes ao trabalho criativo e a relação com o espectador, dentro de uma lógica interdisciplinar.

Capítulo 1 – O que é presença em cena?

1.1 – O corpo da dança contemporânea

O corpo apreende o espaço das mais diversas formas, respondendo aos seus estímulos. Impregna-se com seus elementos e desenvolve uma forma de estar no ambiente em constante devir. Isto faz com que esteja em permanente mutação com o que o rodeia, numa relação de fusão e osmose. Essa troca com o espaço é uma questão vital no estudo do movimento, pois gera interferências que se refletem no fazer artístico e na identidade do ser que se move.

Giorgio Agamben (1994:58), ao parafrasear o poeta Friedrich Holderlin acaba por definir a obra de arte a partir de uma estrutura, um ritmo que se opõe a uma natureza inarticulada, sendo este o substrato diferenciador de uma obra para outra, e, neste caso específico, de um corpo para outro: “Tudo é ritmo, o destino inteiro do homem é um ritmo divino, assim como toda obra de arte em si é um ritmo, articulando-se entre a poesia e as palavras de Deus”.¹ Esta afirmação remete para uma pulsação constante tendo o movimento como mediador.

A autora Erin Manning (2009:10) também se refere ao corpo como um ritmo puro e plástico que vem à tona por meio de técnicas que fomentam a invenção, citando autores como Simondon (1995) e Deleuze (2003)²: “Técnicas são imbuídas de ritmo, movendo-se com as forças recombinaórias da própria máquina”.³ O conceito de maquínico, neste sentido, corresponde ao que Deleuze expressa como forças de criatividade que se recombinaem constantemente, constituindo uma engrenagem de possibilidades:

¹ Tradução da autora de: “*Everything is rhythm, the entire destiny of man is one heavenly rhythm, just as every work of art is one rhythm and everything swings from the poetizing to the lips of the God*”.

² Simondon, Gilbert, 1995, *L'individu et sa genèse physico-biologique*. Grenoble: Jérôme Millon, e Deleuze, Gilles, 2003, *Francis Bacon: The logic of sensation*. Traduzido por Daniel W. Smith. Minneapolis: University of Minnesota. In: Manning, Erin, 2009, *Relationscapes – Movement, Art, Philosophy* - . London: The Mitpress.

³ Tradução da autora de: “*Techniques are imbued with rhythm, they move-with the machine's own forces of recombination*”.

“Máquinas demandam vida: elas operam sempre no campo do ‘mais do que / more than’, recombinaando seus componentes constantemente. O ritmo puro e plástico é uma forma maquínica de redefinir o que o corpo é, e, mais além, o que o corpo pode fazer”.⁴

A este conjunto de possibilidades alia-se o que Manning chama de **movimento incipiente**: um corpo que é flexível e permeável, mas que nunca se concretiza; que está em estado de devir no tempo (Heidegger), abstendo-se da constante produção de sentido (Gumbrecht).

Neste contexto, o corpo configura-se como um canal aberto às contaminações do mundo, que flui com o *momentum* e absorve o que está à sua volta, em um constante movimento de revelação:

“O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda a informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. A informação se transmite em processo de contaminação”.⁵

Neste sentido, torna-se necessário abordar o conceito de **Dasein** de Martin Heidegger, que justifica a existência do ente a partir da sua presença no mundo e não a partir do sentido que o faz ser o que é⁶. O Dasein é o **ser-aí** que expressa o imediatismo e o inevitável, no qual o **aí** é a abertura dele próprio para o que está por vir, para o mundo iluminado, onde ele pode alcançar a capacidade de perceber, compreender e responder ao ambiente, mostrando-se a si mesmo e projetando-se como um ser individuante no mundo.

Desta forma, o **Dasein** não é um conceito estático, ele diz respeito a um modo de estar em liberdade, mas que altera a sua forma constantemente, de acordo com Alphonse de Waelens (1945:30): “O **Dasein** se caracteriza no seu ser pela relação

⁴ Tradução da autora de: “*Machines demand life: they process always in the realm of the more-than, constantly recombining. Pure plastic rhythm is a machinic way of redefining what body is, and even more so, what a body can do*”. Op.Cit., 10.

⁵ Montagu, Ashley, 1988 (orig. inglesa 1978), *Tocar: o significado humano da pele*. São Paulo: Summus Editorial, p. 65.

⁶ Isto vai ao encontro das proposições de Hans Ulrich Gumbrecht, as quais serão desenvolvidas nos próximos itens deste trabalho.

permanente de instabilidade que mantém em si (...). O *Dasein* é uma existência cujo ser está sempre posto em jogo. É fundamentalmente **poder-ser**”.⁷ Este constante devir como condição de imanência do corpo no espaço e vice-versa, é o que pode ser chamado de transcendência⁸.

A inquietude – *souci* – é o sentimento norteador deste estado em aberto, **incipiente**, de ser inteiro (portanto, presente) do *Dasein*, a qual é também motor propulsor das criações em dança contemporânea.

A relação entre corpo e espaço é uma importante base de reflexão a fim de alargar a percepção da dança contemporânea, orientando a análise não apenas para um juízo estético, mas, sobretudo, crítico e político. Esta questão toca a territorialidade e as zonas de ocupação deste corpo e como elas interferem no seu existir, colocando o espaço como zona de confluência e erupção dos seus desdobramentos. O corpo do *performer* torna-se objeto dentro deste conjunto de espaços, sendo exatamente a presença em cena que irá transpor o corpo de objeto estático para objeto reativo. A partir do momento em que o corpo existe, sendo o que é – o *Dasein* –, ele passa a intervir no espaço que o circunda. É um corpo em potência, que se multiplica, que procura por perguntas mais do que por respostas: o corpo da dança contemporânea.

Os corpos múltiplos da dança contemporânea existem para questionar a forma e a estrutura de um trabalho coreográfico, sendo a interrogação ao público a sua razão de ser. Neste caso, a técnica de dança, seja ela qual for, está a serviço destes corpos que “(...) nos obrigam a mirá-los com atenção investigativa para entender o que se passa (...). Fazem de nós não mais espectadores, mas parceiros. Precisamos construir juntos a legenda do que se passa. A obra me pergunta e cabe a mim levantar hipóteses sobre ela”⁹. Esta capacidade do corpo de se multiplicar em diversas facetas faz com que a sua individualidade seja fragmentária, deixando-o liberto para se desdobrar e assumir outras formas.

⁷ Tradução da autora de: “*El Dasein se caracteriza en su ser por la relación permanente de instabilidad que mantiene en si (...) El Dasein es un existente cuyo ser está siempre puesto en juego. Es fundamentalmente poder-ser*”.

⁸ O conceito de transcendência a partir de Martin Heidegger será abordado no próximo item deste capítulo, “Por uma ontologia da presença”.

⁹ Katz, Helena, 2004, “O corpo como mídia de seu tempo”. São Paulo, Itaú Cultural, p.2. É nesta questão que centra-se o estudo da relação *performer* – público trabalhada no Capítulo 2 desta dissertação.

De acordo com Miranda (2008:84), a inquietude é também gerada pelas constantes cisões (como corpo e alma, por exemplo) pelas quais o mesmo tem sofrido, sendo a crise nomeadamente na ordem metafísica de sua imagem e concepção. Com o desaparecimento da alma, resta um corpo “(...) reduzido ao orgânico e às imagens que pluraliza”, cujos movimentos nem mesmo a dança consegue mais abarcar, dada à sua diversificação de conotações. Neste processo de implosão do corpo, a identidade acaba por ser a proteção deste ‘corpo campo de batalha’¹⁰, constituindo um ‘*body in progress*’, transitório, em constante estado de invenção. Esta implosão do corpo sente-se também a partir do bombardeio de informações que ele recebe e em como ele as classifica, processa e utiliza. De acordo com Marshall McLuhan (1964:11-19), quando os dados se alteram rapidamente, esta classificação acaba por ser mais fragmentária, ocasionando uma sobrecarga de informação. Esta sobrecarga, porém, desemboca em um mundo eletricamente estruturado por circuitos e configurações organizadas, sendo a era eletrônica a responsável por um ambiente novo, no qual o corpo aprende a processar não só o espaço em si, mas, sobretudo, a diversidade do seu conteúdo, dissolvendo esta implosão por meio da pluralização de imagens de si mesmo, denotando um corpo em transformação permanente, que não finda a sua procura por algo que constitua a sua totalidade plena.

Esta pluralidade de imagens relaciona-se também com um aspecto inerente à obra de arte: o caos da criação. Corpo e obra constituem –se de questões sem respostas, de pensamentos à deriva, de um trabalho em potência e inacabado. É dentro deste processo que os aspectos intrínsecos ao criador se deixam transparecer:

“A fala disforme, o gesto avesso, a cena assimétrica e disjuntiva, a colagem estranha, talvez componham as vicissitudes necessárias de uma arte que recusa a forma acabada e faz sua ontologia no território obscuro da subjetividade”.¹¹

É o elogio da desarmonia como forma de busca e o próprio processo como desconstrução da linguagem. A obra em progresso – e, portanto, o corpo - pode ser a

¹⁰ Analogia ao trabalho de Barbara Krueger “*Your body is a battleground*”, referida também por de J.A. Bragança de Miranda.

¹¹ Prefácio de Sílvia Fernandes, In: Cohen, Renato, 2004, *Work in progress na cena contemporânea – Criação, encenação e recepção* -. São Paulo, Ed. Perspectiva.

forma sobre a qual a arte se assumiu neste último milênio, sendo o risco constante da obra o fato de ela não confluir para um resultado final.

Sendo assim, o corpo, mutante, constrói a sua identidade a partir do que tem como referência nos elementos do espaço em relação às suas origens e vivências através do tempo, ocasionando um jogo de multiplicação e fragmentação¹². Desta forma, a regulação do corpo ocorre em torno desta identidade, por meio de objetos de fixação da mesma, tais como o bilhete de identidade ou a atribuição de um nome – que consiste na primeira abordagem simbólica do indivíduo -.

Neste contexto, é da relação entre as diversas abordagens de corpo com o movimento e do despertar reflexões no público que se ocupa a dança contemporânea. Sua diversidade pode perpassar possibilidades conceituais claras e definidas, mas também questões imprecisas e menos evidentes, dando lugar a uma multiplicidade de linguagens outras situadas no espaço entre todas estas. Esta diversidade despoleta reações díspares por romper com pré-concepções já estabilizadas do movimento coreográfico. Desta forma, o conceito de corpo torna-se ainda mais amplo, já não correspondendo somente a um meio fomentador de referências, mas de desestabilização delas:

“A dança contemporânea enquanto arte, onde o desejo de apresentar em palco um corpo ou uma presença ‘real’ (ou seja, que testemunha uma realidade) entra em conflito com a capacidade de abstração da dança (enquanto prática do ‘movimento dançado’). O corpo – que poderíamos pensar à partida a ferramenta mais ‘materialista’ e ‘figurativa’ da nossa relação com a realidade – parece assim transformar-se num instrumento que torna essa realidade abstrata, afastando-nos dela”.¹³

É nesta imensidão de possibilidades, de perguntas, de conceitos e de definições que se situa a discussão em torno da presença do corpo neste trabalho, o qual busca encontrar um lugar minimamente estável para este conceito, já que a arte e suas

¹² É importante diferenciar a identidade da subjetividade. A identidade é da ordem da imagem, da representação. É a construção do ser ao nível do ego, da fixação do sujeito, como o reflexo da sua própria imagem devolvida pelo espelho. Já a subjetividade é o próprio espelho, estando presente antes do reflexo. Ela transcende a identidade, desvelando-a, em um constante figurar-se, desfigurar-se e refigurar-se.

¹³ Guéniot, David-Alexandre, 2010, Editorial da publicação do Atelier Re.Al, Set/Out/Nov, Lisboa.

questões encontram-se permanentemente em um meio viscoso de incertezas e sem respostas definidas.

1.2. – Por uma ontologia da presença

O estudo da presença determina uma nova abordagem do corpo na dança contemporânea, a qual não se encerra na forma, mas centra-se no conteúdo. Por mais que corpo e presença sejam inerentes um ao outro, há um espaço entre os dois, sendo esta separação uma discussão na teoria crítica da dança. Aliar esta teoria com a prática é um desafio constante deste trabalho. Torna-se necessário, portanto, refletir o assunto de forma análoga às questões que surgem na pesquisa empírica¹⁴, tendo em vista a utilização e produção de conceitos (Deleuze) que concretizem um fio condutor entre as áreas de conhecimento, a fim de que o objetivo deste trabalho de pesquisa possa se cumprir, neste primeiro momento de abordagem.

A presença é um conceito filosófico definido, primeiramente, pela sua relação com a ausência. É exatamente o que a ausência contém de oculto e de vazio que estimula a iminência da presença e, portanto, a concretização dela. A época da técnica moderna é aquela em que o ser, em seu estado de devir, revela-se em sua máxima ausência. Isto porque o domínio da técnica torna-se um elemento que confere ao homem poder perante o mundo¹⁵, o que o faz, no entanto se distanciar de sua essência. Sendo assim, o apelo ao retorno à sua essência – pautada em uma acomodação entre a inquietude de desejar e usufruir, sendo também proveniente das (falsas) necessidades que ele acaba por criar - acaba por ser também um apelo ao retorno à sua presença: “A relação ao essencial, no seio do qual o homem historial torna-se livre, não pode ter a sua origem senão dentro desta própria essência”.¹⁶ Essência e presença confundem-se, portanto, nesta linha de raciocínio, com a maneira com a qual o indivíduo se inscreve no mundo (e em cena), tendo a memória como ponto de partida e de chegada; e a abertura

¹⁴ Propõe-se neste quesito a reflexão sobre a possibilidade ou não do desenvolvimento de exercícios que promovam uma pesquisa empírica. Seria a questão da presença algo que está apenas na ‘verdade do momento da cena’ ou seria possível de ser trabalhada a partir de treinamentos que possam fomentá-la?

¹⁵ O mundo, neste contexto, corresponde ao ente como totalidade, na integralidade do que é simplesmente presente. In: Heidegger, Martin, 2007(orig.alemão 1929), *A essência do fundamento*. Lisboa: Biblioteca de Filosofia Contemporânea/ Edições 70, p. 37.

¹⁶ Tradução da autora de: « *Le rapport à l’essentiel, au sein duquel l’homme historial devient libre, ne peut avoir son origine que dans l’essentiel même* » In : Heidegger, Martin, 1985(orig.alemão 1925) *Concepts fondamentaux*. Paris: Editions Gallimard, p. 19.

como estrutura fundamental de interação com o mundo, dentro de uma deslocação temporal situada entre o novo e o velho.

O **ser** diferencia-se do **estar** no ambiente. O **estar** no mundo remete a uma passagem, a uma interação finita com o espaço, dentro dos limites do tempo. O **estar** separa o ser da territorialidade, enquanto o **ser** denota uma relação de coexistência com o que o rodeia. Neste sentido, o conceito de transcendência como ultrapassagem de e em direção a algo fornece uma noção de existência do ser a partir do ponto de vista de seu acontecer e desdobrar no espaço, na relação entre o **estar-aí** (presença física) para o **ser-no-mundo** (presença física que interfere no mundo, aquilo em cuja direção o ser ultrapassa-se). Esta é a sua constituição fundamental mesmo antes do advir do comportamento: “A transcendência é a ultrapassagem que possibilita algo como existência em geral, e, por conseguinte, um mover-se no espaço”.¹⁷ Ela diz respeito à ultrapassagem do ser a si próprio como condição de sua existência, desvelando espacialmente a essência do seu sujeito – tornando-o presente, portanto.

Tenha-se em consideração o princípio da dúvida de Descartes: ao duvidar da existência de si próprio, ele percebe que existe. Esta circularidade entre o pensar e o existir relaciona-se com a relação binária entre ausência e presença, bem como, com as demais relações de osmose e /ou de oposição que constituem o processo de criação e de execução de uma obra de arte.¹⁸ A partir do momento em que o **Dasein** responde a este mundo, encontra-se, portanto, no meio de outros entes, podendo com eles deparar-se. Sendo assim, transcendência é então, o “(...) estar integrado no resto dos entes já sempre presentes, respectivamente, no meio dos entes que podem se multiplicar continuamente até o ilimitado (...); o que é simplesmente presente, isto é, o que ocorre entre outras coisas, está no mundo”.¹⁹

Posteriormente, sobretudo a partir do autor Jacques Derrida e do conceito de metafísica da presença, o binômio da ausência – presença inverte-se. A troca em presença passa a ser primordial para o processo relacional entre as entidades, mas isto porque a presença ao se submeter ao poder da ausência, subverte-a. Ele propõe a

¹⁷ Heidegger, Martin, 2007 (orig. alemão 1929), Op. Cit., p. 37.

¹⁸ É importante ressaltar que Nietzsche foi o primeiro autor a colocar oposições, tais como bem e mal, presente e ausente, interior e exterior, dentre outras, como princípios que determinam o conceito filosófico de verdade, sendo este tipo de binarismo em que um dos pólos pode valer mais que o outro uma questão determinante.

¹⁹ Op. Cit., p. 45.

existência como anterior à essência, sendo a presença a forma com a qual o ente dá vazão a esta existência por meio das suas **afecções**. A problemática da metafísica da presença encerra-se no fato de ser uma expressão que se tornou demasiadamente global e que sofre rupturas e mutações constantes. A partir do momento em que não se pode pensar em presença apenas a partir da existência imediata de algo, mas sim a partir da heterogeneidade da sua projeção, ela relaciona-se, portanto, com consciência, subjetividade, identidade, vontade e determinação²⁰.

Uma outra importante contribuição do autor para esta temática é a relação que estabelece com a performance a partir de implicações entre tempo e arquivo, nomeadamente na obra “Mal de arquivo: Uma impressão freudiana”.²¹ Presença e tempo relacionam-se a partir do momento presente (*nowness*), ‘medido’ através dos traços deixados pelo ser no espaço, traços que são, portanto, inscrições. Presença e arquivo denunciam a efemeridade da performance, colocando-a como “(...) aquilo que não permanece, aparecendo assim como perda”.²² Questiona-se então o fato de a performance não se tornar um objeto tangível e ser colocada numa posição menos favorecida em relação às artes visuais por apresentar um perecimento imediato: “(...) por isso toda a arte cujo médium é instável (o som, o gesto, etc.) e dependa de uma ‘interpretação’ para existir, era considerada como atividade que constantemente desaparece e que tem que ser constantemente recomeçada”.²³

Dentro deste movimento de recomeço e desaparecimento, de interpretação e de perda, Gumbrecht (2004:9) define a presença como sendo aquilo que ultrapassa a dimensão dos sentidos. É o não atribuir sentido às **coisas do mundo**, por opção, quase que como evitando ou subvertendo o trabalho do inconsciente. Está relacionada com o fato de fazer valer algo que está à frente, tirando proveito da ambiguidade²⁴. É o que se pode experimentar fora da linguagem, embora a linguagem em si mesma seja também

²⁰ Derrida, Jacques, 2001, “A solidariedade dos seres vivos”, em entrevista a Evando Nascimento. Suplemento Mais! Folha de S. Paulo, em 27.5.

²¹ Derrida, Jacques, 2001 (orig. francês 1995), *Mal de arquivo: Uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará. O arquivo é uma questão que tem merecido bastante atenção da dança contemporânea, no sentido de que propõe formas diferenciadas de fazer e documentar performance.

²² Van Imschoot, Myriam, 2011, *Rests in pieces – sobre partituras, notações e traços em dança* – In: Publicação do Atelier Re.AL, Fevereiro/Março, p. 4.

²³ Op.Cit., p. 5.

²⁴ Esta idéia relaciona-se com o movimento incipiente ou não concretizado de Erin Manning, o qual também abarca a tensão entre presença e sentido, entre o que é concreto e o que está por trás da imagem, bem como a idéia inicial de presença como constante mistério a ser desvendado.

produtora de presença: “(...) a presença refere-se, em primeiro lugar, às coisas que, estando à nossa frente, ocupam espaço, são tangíveis aos nossos corpos e não são apreensíveis exclusiva e necessariamente, por uma relação de sentido”.²⁵ Esta ideia aplica-se muito bem à dança contemporânea, a partir do momento em que a expressão corporal extrapola a linguagem, caminhando para uma interpretação subjetiva que ultrapassa a dimensão do significado e do significante, mas que faz apelo a problematização de um discurso a partir do confronto de sensações. Esta passagem de Gumbrecht refere-se também à materialidade que a presença determina, criando um diálogo com o espaço que ocupa e com quem a observa. Materialidade esta, que, por sua vez, traz à tona aspectos relacionados com o consciente e o inconsciente, a partir do momento em que esta pode igualmente ser uma pura projeção de pensamento.

Quando Heidegger discorre acerca da Serenidade (*Gelassenheit*) como necessidade do homem retornar ao pensamento meditativo – que muito anda negligenciado – e repensar a sua relação com a técnica, ele evoca também um maior cuidado do homem ao modo de ser e estar presente, de ser inteiro. Isto se relaciona com os direcionamentos da atenção do pensamento e à concentração, bem como, com os desdobramentos do inconsciente.

José Gil (2005:12) aborda a extrapolação da racionalidade e do sentido a partir da perspectiva dos fenômenos de limiar e fronteira, o *edge phenomena*: aquilo que está fora da apreensão consciente, em uma simbiose, uma indefinição de campo, que delimita zonas de transferência analítica (mediunidades, hipnoses, meditações, etc.) estabelecendo limites entre consciência e inconsciência²⁶. É interessante como ele relaciona a criação artística com a imagem de sonho e de fantasma, onde não há apenas uma explicação racional com definições concisas e totalmente satisfatórias, já que o processo criativo dispensa uma univocidade de sentidos, sob pena de recair em equívocos. Por isso que é interessante denominar o estudo da performance a partir da noção de experiência estética embora esta seja uma experiência paradoxal, “(...) que nos assola na medida que percebemos as modificações que ela nos traz depois de as termos

²⁵ Op.Cit., p.9.

²⁶ Cabe ressaltar que, seguindo o raciocínio de Gil, o estudo do inconsciente na psicanálise não é o mesmo que opera na etnologia quanto às feitiçarias, por exemplo, e também não tem a ver com a subliminabilidade abordada nos estudos de mídia e marketing.

sofrido”.²⁷ Embora a performance²⁸ se relacione com limiares de campo bem definidos, uma falta de espaço próprio de operatividade se denuncia, o que pode representar algo positivo (pois assim ela se afasta cada vez mais da constante ordenação e “engavetamento” de estilos) ou negativo (pois pode não ser claro para o público o que se pretende alcançar e como, o que pode frustrar as suas expectativas).

Neste caso, José Gil, assim como Martin Heidegger, recorre a uma necessidade de evocar uma sensibilidade e uma percepção mais aguda e especial das coisas – as pequenas percepções - para apreensões mais conscientes e sentidos mais apurados: “Será mesmo útil e legítimo definir um outro tipo de experiência, quando bastaria ampliar as propriedades da experiência sensível trivial?”.²⁹ É neste sentido que a construção do pensamento recai também no espectador, o que deve ser visto como uma possibilidade e não como responsabilidade, pois ele deve estar livre para fazer as associações que quiser - ou para estar passivo, simplesmente, aguçando a sua sensibilidade, que pode não desembocar em construção alguma -.³⁰

Propondo um paralelo com o pensamento de Gumbrecht, Gil chama de ‘imagem-nua’ aquela que é despojada de sua significação verbal e que é constituída de pensamentos fugidios e volantes, verdadeiras associações-livres, muitas vezes mais ricas do que as mensagens verbais, que arrastam consigo conteúdos ‘não-conscientes’ de sentido, de uma não-consciência diferente da inconsciência freudiana, que não são subliminares e possuem toda uma semiótica particular.

Por outro lado, a questão da presença inconsciente - como nos rituais e nas meditações - pode ampliar ainda mais a discussão, pois se a presença pode ser, de acordo com o que foi dito anteriormente, como a concentração e verdade naquilo que se faz em cena, como o dançarino de um ritual que recorre à mediunidade pode ser considerado presente se depois ele não se lembra daquilo que fez? Se uma outra entidade desconhecida assume o seu corpo e o faz dançar, pode-se dizer que este desdobramento de si mesmo está, portanto, presente? Neste jogo de sensações, a

²⁷ Op.Cit., p.12.

²⁸ O uso do termo **performance** acaba por ajudar a enquadrar e abranger de forma mais ampla os trabalhos contemporâneos (seja na dança, seja no teatro), já que as barreiras entre as diferentes linguagens estão cada vez mais invisíveis.

²⁹ Op.Cit., p.13.

³⁰ Esta questão será mais debatida no próximo capítulo, tendo por base o autor Jacques Rancière.

memória é de fato primordial para que se concretize uma presença ‘verdadeira’? E que verdade é esta?

Esta abordagem suscita diversas outras questões que são apenas introduzidas neste trabalho, mas que merecem ser abordadas, tendo em vista que o corpo não se limita a demonstrar o que é e sim a extrapolar o seu próprio ser, configurando um ato espiritual que vai além do que se vê em cena. Isto também remete às memórias que este corpo carrega e às suas manifestações dentro do trabalho artístico, as quais também não são completamente controladas, configurando, portanto, uma relação clara entre o corpo e o inconsciente.

Porém, para tirar partido das forças incontroláveis da mente e deixar que ela habite o seu corpo, deixando-se contaminar pelas memórias e construindo a sua presença, Grotowski³¹ (1925:30-32) afirma que o ator não deve apenas conhecer o seu corpo e fortalecer as suas fraquezas, ele deve, antes de tudo, libertá-lo de toda resistência, como se virtualmente, seu próprio corpo pudesse deixar de existir, o que revela o problema da existência do corpo (que vem do acúmulo de habilidades e demonstração das mesmas) e o problema da não-existência do corpo (pautado na possibilidade de eliminar elementos perturbadores que possam influenciar na superação de todo e qualquer limite convencional). Daí a importância da extrapolação do corpo, sobretudo na dança, a fim de que ele possa subverter os seus conteúdos e ampliar possibilidades de expressões inesperadas. Ele refere-se também a uma necessidade do ator criar uma **linguagem psicanalítica** de sons e gestos própria, o que o permitirá acessar o seu ‘transe’ com sinceridade, entregando-se aos seus impulsos íntimos que se transformarão em ações físicas (Stanislavski), em sua **presença**, a qual será sempre única. O transe, neste caso, é a possibilidade de o ator se concentrar em uma forma teatral particular, é uma predisposição espiritual que não julga, mas deixa-se levar, aliando a sua auto-penetração psíquica com a física:

³¹ Diretor de teatro polonês, cujo trabalho será mais destacado no próximo item.

“Mas o fator decisivo neste processo é a técnica de penetração psíquica do ator (...) o fato importante é o uso do papel como um trampolim, um instrumento pelo qual se estuda o que está oculto por nossa máscara cotidiana – a parte íntima da nossa personalidade – a fim de sacrificá-la, de expô-la”.³²

É nesta exposição de intimidades que toma forma o confronto entre *performer* e público que será debatido no capítulo posterior. O público, ao assistir, entra em contato com suas máscaras cotidianas as quais tenta com todo custo manter ocultas. Ele entende, de forma consciente ou não, que o movimento de exposição do *performer* é um convite para que ele faça o mesmo, o que desperta oposição ou indignação, “(...) porque os nossos esforços diários têm a finalidade de esconder a verdade sobre nós (...). Tentamos fugir da nossa verdade, enquanto aqui {na cena} somos convidados a parar e tentar um olhar mais profundo”.³³ É a partir deste olhar mais profundo daqueles que trabalham dentro de cena que o próximo item irá abordar a questão da presença, visando a articulação entre teoria e prática.

1.3 - A percepção da presença no teatro e na dança

1.3.1. A ação física da presença no Teatro

A sistematização de conhecimentos intuitivos, bem como, a discussão sobre os problemas da formação técnica sempre foram preocupações latentes das áreas do teatro e da dança. Pode-se dizer que o teatro iniciou esta sistematização mais cedo por questões históricas (a dança era vista como um meio de ocasionar relações sociais enquanto que o teatro já tinha uma finalidade mais definida de entretenimento da corte e seus súditos). Posteriormente, com o advento do *ballet* clássico, o desenvolvimento da dança (pós) moderna e o fortalecimento da dança contemporânea e da performance,

³² Op. Cit., p. 32.

³³ Idem.

surgiu uma preocupação de aprofundar os seus processos e objetivos, gerando desdobramentos que cada vez aproximam mais uma área da outra.

Em busca de um teatro realista e de uma maior preparação do ator, Constantin Stanislavski (1863-1938) fundador do Teatro de Arte de Moscow em 1897, desenvolveu um método que se baseia na imersão total do ator em seu papel, imersão esta que tem início muito tempo antes do momento da cena e que está presente na vida quotidiana do ator. A preparação anterior ao espetáculo torna-se um ponto fulcral da atuação, determinando a qualidade do seu andamento. Para Stanislavski (1920:11), a técnica é um meio e não um fim; é um estímulo do processo criador, sendo o seu sistema não um estilo de representação, mas uma ferramenta. Ela nunca pode aparecer na realização, pois o trabalho do ator não é repetir ou imitar um modelo e sim uma busca ativa do seu próprio modo de fazer. Daí a necessidade da preparação interior do ator, que levará ao seu estado de trabalho e, portanto, à sua **presença em cena**. Em suas obras, discute constantemente seus métodos (que se originaram a partir da sistematização de conhecimentos intuitivos de importantes atores do passado, cabendo-lhe a transmissão ao ator contemporâneo de como agir no momento da criação e da realização da cena), os quais não podem ser rígidos primando pela mobilidade e maleabilidade de acordo com a situação em questão, daí a sua relutância inicial de fixar o seu sistema em livros.

Excluir a artificialidade do acúmulo de convenções que tolhem o trabalho pessoal e a sinceridade de cada um, preparando o ator para se mostrar, eram aspectos notáveis na companhia teatral criada e dirigida por Stanislavski, fazendo da arte da presença a arte da concentração, tirando partido do instinto e da espontaneidade de cada ator – questões que não se aprendem em escolas nem cursos, mas que são parte intrínseca do intérprete -, aspectos estes muitas vezes negligenciados pelo excesso de marcação e repetição das cenas.

Com os objetivos investigativos de uma prática laboratorial e uma maior subversão dos aparatos teatrais está Jerzy Grotowski, fundador do Teatro- Laboratório em 1959 em Opole, cidade situada no sudoeste da Polônia. Discípulo de Stanislavski, ele evita a idéia de que o teatro é uma combinação eclética de matérias, focando-se no que tem de distinto das outras estéticas de espetáculo tendo o relacionamento entre ator e platéia como elemento norteador, considerando, portanto, a técnica cênica e pessoal do ator (ou seja, a sua presença individual) como a essência da arte teatral –

estabelecendo uma ponte muito clara com o seu mestre, embora acabe por encontrar soluções e conclusões opostas, trazendo à tona, portanto, as suas próprias convicções artísticas. Para Grotowski (1925:14-15), a correta concentração, alcançada por meio de um treinamento físico, plástico e vocal é aliada a uma técnica de ‘transe’, que integra as potencialidades físicas e psíquicas do ator, fazendo com que ele extrapole a si mesmo e esteja submerso na personagem ³⁴: “ O estado necessário da mente é uma disposição passiva a realizar um trabalho ativo(..)”. Daí novamente a ligação entre consciente e inconsciente, abordada no item anterior.

O teatro pobre e a representação como ato de transgressão são abordagens que aproximam as linguagens do teatro e da dança contemporâneos. A palavra “pobre” como designação da sua forma de fazer teatro refere-se à não-utilização de truques que façam com que o ator esconda-se atrás deles, tais como, maquiagem, figurinos, máscaras, dentre outros, deixando que ele se expresse puramente com o seu corpo e o seu talento; bem como objetos de cenografia e de iluminação desnecessários, deixando espaço livre para o gesto agir em coerência com o imaginário do público: “A aceitação da pobreza no teatro, despojado este de tudo que não lhe é essencial, revelou-nos não somente a espinha dorsal do teatro como instrumento, mas também as riquezas profundas que existem na verdadeira natureza da forma de arte”.³⁵ Abdicar de objetos que acabam por ser elementos decorativos e explicativos deixa o corpo livre para aprofundar e usufruir da sua expressão por meio de sua **presença**. Outra questão interessante é que Grotowski diz que poderia dispensar até mesmo o texto da cena, ao afirmar que no desenvolvimento da arte teatral este foi o último a ser acrescentado. Só há um único elemento o qual ele não poderia dispensar: o corpo do ator.

Ele pode ser considerado como um dos diretores de teatro que mais explorou o corpo e as formas de transmissão que não se restringissem às palavras; desenvolvendo uma anatomia especial do ator, encontrando os vários pontos de concentração deste corpo para as diferentes formas de representar e procurando as áreas que o ator sente

³⁴ Nota-se que no teatro, até os dias de hoje, o desenvolvimento do papel representa uma orientação e uma articulação entre a construção pessoal e a formal, disciplina esta que pode garantir que o trabalho não “redundará no informe”, tal como afirma o autor. O artifício – articulação de um papel por meio de símbolos – não representa contradição com o processo interior. Já na dança contemporânea, esta redundância ao informe não é problemática, assim como a presença do artifício encontra-se mais diluída na atuação. A estranheza, a desfiguração e a re-configuração de elementos disformes auxilia na construção da identidade e da particularidade de movimento e da estética de quem dança.

³⁵ Op.Cit., p.19.

que são suas fontes de energia – como, por exemplo, a região lombar, o abdômen e a região do *plexus* solar -. Pode-se dizer, portanto, que para Grotowski (1925:33) o problema da presença é um problema de dar-se:

“Devemos nos dar totalmente, em nossa mais profunda intimidade, com confiança, como nos damos no amor. Aí está a chave. A auto-penetração, o transe, o excesso, a disciplina formal – tudo isto pode ser realizado, desde que nos tenhamos entregue totalmente, humildemente, sem defesas(...) Nenhum desses exercícios nos vários campos do treinamento do ator deve ser de superfície. Deve desenvolver um sistema de alusões que conduzam a um ilusivo e indescritível processo de auto-doação”.

A auto-doação, aliada a uma elaboração de controle para a forma e para os reflexos sonoros e gestuais empreende uma viagem que convida o espectador para a partilha, já que o espetáculo cria uma espécie de conflito psíquico com ele. É interessante como Stanislawski (1920:32) relaciona esta auto-doação com a dissolução da distância entre o ator, o texto e a diversidade de espaços no qual ele pode estar inserido, ao passo que as palavras interferem na atuação, e vice-versa, estando todos estes elementos imersos no contexto de cena. Sendo assim, a eliminação destas distâncias, evitando as repetições daquilo que já se tornou familiar, são aspectos que podem ser determinantes na qualidade de atuação do ator, bem como não se deixar dominar pelo método, mas saber utilizá-lo a favor das necessidades de cada cena e dos aspectos interiores do personagem – e dele próprio -.

1.3.2. A ação física da presença na dança

O conceito de presença na dança contemporânea não é estável, misturando-se com perspectivas filosóficas e teatrais, daí a dificuldade da produção de um conceito que lhe seja próprio. Cada autor percebe os seus efeitos políticos e estéticos de forma diferenciada. De acordo com André Lepecki (2004: 2), tanto o corpo quanto a presença são termos que trazem perturbações em seu significado, o que tornaria necessário um novo olhar sobre seus próprios conceitos:

“O entrelaçamento fenomenológico entre presença e corpo que a dança traz à medida que se move, força a reorganização do nosso entendimento sobre a performatividade, e efetua o atual direcionamento dos estudos da dança na direção das áreas do estudo da performance e da teoria crítica (...) Isto gera um espaço de vertigem – aquele espaço que Gaston Bachelard uma vez percebeu como o espaço de geração do pensamento”.³⁶

Por meio da já abordada idéia de implosão, José Gil (1980:10-11) acaba encontrando uma resolução face à dificuldade existente em se conceituar o corpo por meio da noção de **significante flutuante**. Entre o significante e o significado, há sempre uma zona de indeterminação de sentido, que corresponde a tudo aquilo que tem um significado, mas que, no entanto, não é identificável, visto que não se enquadra nos sistemas já estabelecidos entre signos e coisas:

“Assim, paralelamente a estas relações de complementaridade entre significante e significado, existem funções semânticas estranhas de certos significantes aos quais não correspondem significados precisos, referenciáveis, isto é, **coisas** ou **sentidos** determináveis num conceito homogêneo (...). Estes significantes flutuantes não designariam nada de preciso(...) possuiriam no entanto uma função fundamental, já que através deles seria possível o exercício do pensamento simbólico”.

O que Bachelard percebeu como espaço de geração de pensamento, Gil, por meio de uma expressão de Claude Lévi-Strauss, percebeu como o exercício do pensamento simbólico, situando o significante flutuante como uma energia, uma força a qual não se pode significar em códigos.

Partindo deste conceito, corpo, presença e mesmo a dança são conceitos cada vez mais flexíveis. Lepecki ressalta também que historicamente, a presença e o corpo nunca foram aspectos centrais dentro do imaginário da dança ocidental. A dança não era uma arte autônoma, mas sim dependente das narrativas teatrais e da música de repertório. Portanto, é exatamente a lacuna existente entre o corpo e a presença que

³⁶ Tradução da autora para: “*The phenomenological intertwining of presence and body that dance brings about as it moves (...), forces the recasting of our understanding of performativity, and brings about the current turn in dance studies toward the fields of performance studies and of critical theory (...) It generates a space of dizziness – that space Gaston Bachelard once saw as the generative space of thought -*”.

deixa a coreografia inscrever movimentos corporais com toda a liberdade, trazendo à tona as diversas mudanças pelas quais o corpo e seus desdobramentos vêm passando: *“Presença e corpo não são mais necessariamente isomórficos; um já não implica o outro (...) a presença do corpo é sempre precedida, sempre antecedita, sempre fixada, em um espaço aberto de ausência”*.³⁷ Como ocupar esta lacuna passa a ser então, o maior desafio da dança.

Neste contexto, a ausência acaba por ser um fator determinante que ampara e fortalece o desvelar do corpo na dança, como afirma o autor Gerald Siegmund (2006: 10):

“A dança não pode mostrar tudo. Os sentimentos reais estão escondidos atrás dos movimentos expressivos dos corpos dançantes, os quais, ao executarem movimentos, também denotam o seu desaparecimento. É na vida da dança que as suas deficiências se escondem. Dança é sobre ausência”.³⁸

Este espaço intermédio diz respeito também à questão da efemeridade da dança (remontando a noção de traço de Derrida) que, ao se inscrever, se apaga; porém: “(...) o que importa não é tanto a sua qualidade efêmera, seu auto-apagamento, mas o seu constante reaparecimento, seu poder de reiterar a força do retorno à corporeidade e à presença apenas para transgredir”.³⁹ Este movimento de fluxo constante do apagamento e da inscrição confere à dança uma forma peculiar de lidar com o que é invisível. José Gil (2001:17) estabelece uma relação interessante entre a energia que o corpo libera – liberando então a sua presença - e o silêncio, o invisível e o vazio, os quais são noções de ausência que reforçam esta presença. Neste sentido, ele faz uma ligação com a questão da produção de sentidos que esta energia estimula, como citado no capítulo anterior a partir de Gumbrecht :

³⁷Tradução da autora para: *“Presence and body are no longer necessarily isomorphic; one does not imply the other (...) the presence of the body is always preceded, always prefaced by, always grounded on, an open field of absence”*. Op.Cit., p.3.

³⁸ Tradução da autora para: *“Dance cannot show everything. The real feelings are hidden behind the expressive movements of dancing bodies, and in displaying movement, one always also sees its disappearance. It is in the life of dance that its shortcoming lurks. Dance is about absence.”*

³⁹ Tradução da autora para: *“(...)what matters is less its ephemeral quality, its self-erasure, but its constant reappearance, its reiterative power of returning to embodiment and presence only to transgress”*. Lepecki, 2004, Op. Cit., p.9.

“O vazio, nos pintores chineses de formação taoísta, é o que dá a ver a forma. (...) vazio invisível que fica fora do plano das formas dadas – e que fascina porque não representa nada, nem nada o representa, manifestando-se apenas na energia irradiante que dele irrompe (...). Só o silêncio ou o vazio permite a concentração mais extrema de energia, energia não –codificada, preparando-a todavia a escorrer-se nos fluxos corporais(...). Mas a sua fonte, onde a energia pura cria o movimento da dança, lá de onde ela irrompe como saída de si, encontra-se no silêncio sem forma, o grande silêncio do corpo, reverso invisível dessa topografia dos vazios que canaliza a energia para trajetos mais visíveis”.

É neste movimento errante que a subjetividade reside, afirmando e subvertendo o real. No mesmo sentido, os significados do conceito de presença realizam uma dança semelhante. A afirmação da subjetividade tem sido um apelo constante do corpo na dança atual. A construção de uma peça, antes de tudo, é a organização de memórias, sensações e associações que toma forma a partir das particularidades de presença de quem a cria. A articulação de tantas características diferentes (e divergentes) é o que tem feito da dança contemporânea um veículo gerador de tensões, fomentando o confronto com as crises, tendo a presença como a maior desafiante da estabilidade do corpo:

“Este corpo, matéria visceral, agente sóciopolítico, descontínuo consigo mesmo, movendo-se nos desdobramentos do tempo, dissidente do tempo, manifesta suas ações por meio de diversas maneiras as quais eventualmente transformam a sua materialidade em uma presença carregada que desafia a sujeição. Dança como teoria crítica e também prática crítica propõe um corpo que é menos um significador vazio (executando passos pré-ordenados enquanto obedece a estruturas de comando de forma cega) do que um agente socialmente inscrito; é um corpo que não é unívoco e é uma potência em aberto, uma força-tarefa que está constantemente negociando a própria posição no esforço intenso da sua apropriação e controle”.⁴⁰

⁴⁰ Tradução da autora para: “*This body, visceral matter, as well as sociopolitical agent, discontinuous with itself, moving in the folds of time, dissident of time, manifests its agency through the many ways it eventually smuggles its materiality into a charged presence that defies subjection. Dance as critical theory and critical praxis proposes a body that is less an empty signifier (executing pre-ordained steps as it obeys blindly to structures of command) than a material, socially inscribed agent, a non-univocal*”

Este olhar que vê a dança como uma área de conhecimento que tem o poder de re-configurar e criar novas realidades faz com que ela tenha outras possibilidades de diálogo com o público além de permitir que o corpo dançante possa transcender a um olhar puramente estético.

Sendo assim, a genealogia da presença⁴¹ abarca diferentes perspectivas além da própria questão da materialidade, tais como, os níveis de atenção e de concentração, o olhar e o foco (nas ações em confluência com o ambiente), a memória, bem como, a relação entre o (in)consciente, a presença e a ausência – a partir da relação com o ritual - gerando questões epistemológicas diversas as quais possuem em sua gênese oposições que dialogam entre si.

José Gil (2001:25-26) relaciona a presença com a atenção e a consciência do movimento, ao aliar o equilíbrio do corpo com a concentração:

“O equilíbrio não depende do simples jogo de forças materiais em presença, mas da maneira como a consciência do corpo as reparte. Sem concentração, o bailarino não chegará a equilibrar o corpo (...). O equilíbrio é dinâmico, enquanto equilíbrio de forças e de massas em movimento; ora, quando a consciência do movimento se torna movimento da consciência (porque é assim que a ‘concentração’ da consciência sobre o corpo se define), é o conjunto do movimento que cria o equilíbrio”.

A atenção que as ações demandam conecta-se diretamente com noções de percepção e de concentração do consciente. Para Crary (1999:13-14) a partir da característica paradoxal que a atenção vem assumindo a partir do fim século XIX - que se situa entre o imperativo de uma atenção concentrada dentro de uma determinada organização de trabalho, de educação e de consumo de massa e o ideal de uma atenção

body, an open potentiality, a force-field constantly negotiating its position in the powerful struggle for its appropriation and control.” Lepecki, Op, Cit., p.6

⁴¹ Foi utilizado como fio condutor desta afirmação a já citada coletânea de textos organizada por André Lepecki (“Of the Presence of the body: Essays on Dance and Performance Theory”, Middletown: Wesleyan University Press, 2004) por ser uma das mais importantes publicações que abarca esta questão de forma frontal e aprofundada.

sustentada na criatividade e na livre subjetividade - a percepção tem sido caracterizada a partir de experiências de fragmentação, choque e dispersão. O grau de distração da sociedade moderna aumenta de forma recíproca com o crescimento de normas e práticas de atenção, o que leva a uma falta de controle da mesma, ocasionada contraditoriamente devido ao excesso de demanda dela. Porém, não seria esta distração um elemento constitutivo – e, portanto, positivo – da recepção e seleção de informação de forma aberta e que fomenta a criatividade da interpretação e esta livre subjetividade?

Para Walter Benjamin (1936:51) a percepção e o seu meio (*medium*) transformam-se não apenas a partir de circunstâncias naturais, mas, sobretudo históricas, modificando-se de acordo com os modos de existência do ser humano. Tal condicionamento faz com que a percepção se organize de forma cada vez mais sensorial, fazendo com que este estado de distração se torne, de certo modo, numa força de emancipação do receptor. Manifesta-se de forma diferenciada, de acordo com os objetivos e expectativas que projeta naquilo que vê, neste caso, na obra de arte performativa. A distração está relacionada tanto com o estado de estar distraído quanto com o de ser entretido, estando uma posição oposta à da concentração. Benjamin⁴² refere-se então às massas como sendo responsáveis por uma nova relação com a obra de arte, provocando outros modos de participação através de um contraponto com o público de conhecedores de arte. As massas procuram distração na obra de arte, enquanto o conhecedor aborda-a com um certo recolhimento para o qual ela representa um objeto de devoção. O contraste que a distração e o recolhimento representam reside no fato de que quem se recolhe diante de uma obra de arte mergulha dentro dela, entranha-se com ela; enquanto a analisa, apaixona-se por ela, enquanto que a massa distraída se deixa mergulhar e se deixa entranhar pela obra a partir do fluxo de energia que ela irradia, talvez de forma mais despresticiosa e aberta⁴³.

Os elementos sensórios que ativam a percepção devem ser entendidos como agentes de transformação destes já citados modos de existência, a partir do momento em que passam por constantes processos de ativação, repressão, reinvenção e reprodução, construindo resistências, oferecendo diferentes formas de recepção tendo em vista que

⁴² Op.Cit., p.60.

⁴³ Neste sentido, as massas representam mais uma idéia de recepção coletiva do que de uma recepção menos qualitativa.

“(…) a corporeidade encontra o social, o somático encontra o histórico, o cultural encontra o biológico e a imaginação encontra a carne”.⁴⁴

Partindo da lógica da recepção como retorno para a da ação, a concentração no ato performativo tem uma ligação íntima com o direcionamento do olhar do bailarino. O foco define não só a direção do corpo no espaço, bem como, clarifica a intenção das suas ações.⁴⁵ O ato performativo remonta a uma percepção visual, tendo a palavra ‘teatro’ em sua raiz etimológica da palavra grega *theatron* o significado de “*place of seeing* / lugar de ver”. Martin Welton (2007:147) associa o olhar como o sentido mais próximo do acreditar que norteia os outros sentidos. Quando a visão deixa de cumprir a sua função é que os outros sentidos parecem de fato, exercer o seu papel com totalidade:

“No escuro o som parece ser ‘sólido’, de alguma forma. E esta solidez é ainda ambígua; como se na ausência do olhar, a audição tivesse que assumir mais depressa a sua função. Certamente, de alguma forma, ‘ver’ é ‘acreditar’, mas, se o escutar toma o lugar do olhar como primeiro sentido, haverá, portanto, um esforço para dotar aquilo que eu escuto da mesma concretude daquilo que eu vejo”.⁴⁶

O autor também coloca a visão como sentido que faz o homem compreender a materialidade do mundo, enquanto o tato confere a confirmação final da qualidade e do tipo destes materiais. A cultura hiper-visual na qual se vive já há algum tempo também denota a ‘soberania’ da visão, embora a distração que ela coloque mais uma vez a questão da atenção em jogo. Entretanto, esta soberania não diz respeito à perfeição. O olhar também engana ao maquiar as demais sensações que o corpo tem acesso, apresentando uma imagem por vezes demasiado superficial do real, a qual pode ser levada para outros planos pelos outros sentidos, que por sua vez acabam sendo

⁴⁴ Tradução da autora para: “(…) *the corporeal meets the social, the somatic meet the historical, the cultural meets the biological and imagination meets the flesh*”. Banes, Sally, e André Lepecki, 2007, *The senses in performance*. New York: Routledge, p. 1.

⁴⁵ No capítulo 3, esta questão será abordada novamente a partir de uma perspectiva prática por meio trabalho de Trisha Brown.

⁴⁶ Tradução da autora para: “*In the darkness the sound seems ‘solid’ somehow. And yet this ‘solidity’ is ambiguous; it is as if in the absence of sight, hearing has rushed in to take over this function. Certainly ‘seeing’ is ‘believing’ to some extent, but now, as hearing replaces sight as the primary sense there’s a struggle to endow what I hear with the same concreteness as the seen.*”

subutilizados. Além disso, ampliar o uso dos demais elementos sensoriais propõe, por sua vez, formas alternativas de presença (por meio da ausência) e de fomento de diferentes significados, os quais não se restringem ao exercício do olhar, mas dos sentidos corporais como um todo, dando mais espaço para a imaginação concretizar de fato, uma experiência sensorial:

“Tal é o envolvimento do que é visual que remodelar um mundo desconstruído a partir destes termos torna-se irresistível (...) entretanto, espero sugerir não apenas o que a imaginação pode empregar e desenhar dentro da grande diversidade da sensação humana e da nossa relação sensorial com o mundo, mas também que a esfera da imaginação é uma experiência mais imediata do que uma contemplação distante sugerida pelo modelo de uma imagem que fica retida na mente”.⁴⁷

O imaginar que se sobrepõe ao visualizar acaba por ser uma questão vital para o espectador, recebendo a obra de forma aberta e ao mesmo tempo, pessoal (mesmo que o próprio ato de imaginar acabe sendo uma tentativa de descrever e reconstruir visualmente a experiência). O ato de imaginar significa ter um outro tipo de atenção, que carrega em si elementos relacionados com a memória visual do que aparece e desaparece no espaço em confluência com o que a malha criativa de quem vê projeta. Ao citar o diretor de teatro Matthew Goulish, o qual diz que a cultura nada mais é do que a formação de atenção, André Lepecki e Sally Banes⁴⁸ acentuam a relação privilegiada que a performance tem com a produção de técnicas perceptivo-sensoriais aos poder transformá-las em técnicas de construção de cultura:

“As diferentes formas com as quais a performance cria uma diversidade de modos de atenção revela precisamente as trocas intermináveis que entrecruzam o corpo, conectando seus elementos

⁴⁷ Tradução da autora para: “*Such is the pervasiveness of the visual that to recast a deconstructed world in its terms seems irresistible (...) rather, I hope to suggest not only that can imagination employ and draw on the full range of human sensation, on our sensory relationships with the world, but also that the realm of the imagination is as much one of immediate experience as it is of the distanced contemplation suggested by a picture-in-the-head model*”. Op., Cit., p. 151.

⁴⁸ Op.Cit., p. 3.

sensórios com o ambiente, genealogia, soma, cultura e, com as práticas performativas”.⁴⁹

Logo, a performance das sensações amplia os questionamentos da percepção e também o próprio conceito de atenção, a qual de acordo com Crary (1999:2) deixa de estar relacionada, sobretudo, com a acuidade visual:

“(...) atenção como uma constelação de textos e práticas, é muito mais do que uma questão do olhar, de ver apenas como espectador. Isto faz com que o problema da percepção possa ser extraído de uma fácil equação com questões de visualização (...)”.⁵⁰

Torna-se então inevitável abordar os estudos de fenomenologia de Merleau-Ponty, que “(...) ao interligar a percepção com a linguagem e ambos com a memória, permitiu considerar que os sentidos não são órgãos da percepção bem definidos, isolados e autônomos”.⁵¹ Para o autor, a percepção esteve sempre ligada à temporalidade⁵² e à linguagem, sendo plena de antecipação do futuro, de memória do passado e da materialidade linguística do corpo, que por sua vez são aspectos que envolvem o ato performativo:

“(...) fenomenologia propõe a percepção que acontece somente quando os sentidos – já constituídos por linguagem, que por sua vez é constituída pelos sentidos – encontram-se em um profundo envolvimento com o fenômeno experienciado. Por conseguinte, não há nada que seja puramente do domínio do perceptivo ou do puramente sensorial. Linguagem, memória, afeto, sensação, percepção, forças históricas e culturais cruzam-se em relação intersubjetiva, na qual cada elemento interpela e é interpelado pelo outro (...) entre os sentidos e a linguagem a diferença pode ser analisada em níveis e não em tipo (...) Cada sistema sensorial, definido historicamente de forma particular, delimita o que poderia

⁴⁹ Tradução da autora para : “*The different ways through which performance practices create and form a plethora of modes of attention reveal precisely those endless exchanges criss-crossing the body and linking its sensorium to environment, genealogy, soma, culture and performance practices*”.

⁵⁰ Tradução da autora para: “*(...) attention as a constellation of texts and practices, is much more than a question of the gaze, of looking, of the subject only as a spectator. It allows the problem of perception to be extracted from an easy equation with questions of visibility(...)*”..

⁵¹ Tradução da autora para: “*(...) by binding perception to language, and both to memory, allowed consideration that ‘the senses’ are not well-defined, isolated, autonomous organs of perception*”. Banes, Sally, e André Lepecki, Op.Cit., p. 6.

⁵² André Lepecki & Sally Banes ao parafrasearem Maurice Merleau-Ponty, relacionam a questão da temporalidade e do ser como as colocadas por Martin Heidegger em *O ser e o tempo*, algumas delas já abordadas no primeiro capítulo deste trabalho.

ser chamado o seu próprio ‘sistema de presença’, a partir da sua subjetividade e do seu **sistema de percepção**”.⁵³

Sendo assim, cada corpo constrói os seus sistemas de relação com o mundo a partir da sua cosmogonia, trocando o seu eu interior com o ambiente, configurando suas especificidades, concretizando suas formas de estar presente e interagindo sensorialmente com ele. Estes elementos, por sua vez, refletem também um movimento do (in)consciente⁵⁴ do corpo, articulando sua história e sua cultura com questões metafísicas e espirituais. Evocar o componente espiritual do corpo significa também buscar formas de lidar com o tempo e com a efemeridade, tendo o momento presente como palco onde o indivíduo traça a sua existência e prepara o seu futuro, ao mesmo tempo em que já concretiza o passado por meio dos rastros que deixa (no seu íntimo, por meio da memória), inscrevendo, portanto, a sua existência no mundo, assim como Derrida (1967:188) afirma em uma frase simples e completa: "(...) é preciso pensar a vida como traço antes de determinar o ser como presença".

Ao captar esta evanescência da dança, não apenas o bailarino, mas também o público tem acesso a complexas redes que interligam os sentidos com a memória cinestésica por meio de associações livres e deslocamentos de percepções, sendo a inscrição dos traços dessa memória da dança sobre o corpo o que também o faz aceder o seu inconsciente⁵⁵.

Na psicanálise, Sigmund Freud ilustrou de forma interessante como o psiquismo trabalha a questão da ausência e da presença por meio de uma pequena passagem que escreveu sobre uma situação que observou em seu neto em “Além do princípio do

⁵³ Tradução da autora para: “(...) *phenomenology proposes that perception happens only when the senses – already constituted by language, just as language is already constituted by the senses – find themselves to be in deep entanglement with the sensed phenomena. Thus, there would be no such thing as a purely perceptive, or purely sensorial, realm. Rather, language, memory, affect, sensation, perception, and historical and cultural forces find themselves in a deep chiasmatic intersubjective relationality, where each element in the relation is continuously crossing and being crossed by all the others (...) between the senses and language the difference is often one of degree, not one in kind(...) Each particular, historically defined sensorial system would delimit what could be called a particular ‘system of presence’ with its particular subjectivity and ‘system of perception’*”. Op.Cit., p. 6-7.

⁵⁴ O termo é utilizado desta forma a partir da provocação que propõe: quais são as instâncias que separam o consciente do inconsciente? E qual a distinção que podem ter quando assunto é criar (e performar) um trabalho artístico? Há uma força grande do inconsciente que guia o consciente que, por sua vez, organiza e controla a projeção desta força no ambiente material.

⁵⁵ Lepecki, 2004, Op. Cit., p.4.

prazer” (1920). Enquanto a criança brincava com um carretel de madeira com uma linha amarrada, balbuciava palavras que conferiam um sentido àquela ação. Ao jogar o carretel dizia o que provavelmente seria a palavra alemã *fort* que em português significa ‘longe’. Ao puxar a linha do carretel de volta para si, dizia alegre a palavra *da*, que quer dizer ‘ali’. Subtende-se então que por meio desta inocente brincadeira a criança lidava com a memória do desaparecimento e o retorno da mãe, como numa tentativa de controlar o tempo de sua presença e de ausência dentro do contexto lúdico, já que no real não seria possível. Outro texto interessante de Freud que também pode ser um bom ponto de partida para a abordagem da presença a partir do inconsciente é “Uma nota sobre o bloco mágico”(1924). Através do funcionamento de uma lousa, Freud relaciona memória e escrita, como se a ação de tomar nota constituísse um ‘sistema de lembrar’, passivo de ser apagado, mas que, entretanto, deixa sempre um rastro, um resquício de presença.

A questão da memória e do inconsciente delineiam uma forma interessante de aprofundamento da noção de efemeridade proposta por Derrida e oferecem potencialidades para a incursão do tema em uma dimensão do corpo-ritual. Ao retomar o conceito de **significante flutuante** de José Gil (1980:12) introduzido no início do capítulo percebe-se que ele

“(…) se reencontra sempre nas fronteiras da ordem social que ocupam certas instituições e práticas das sociedades primitivas – principalmente as da magia e do xamanismo, da arte divinatória, da morte, da mácula, da doença e de um modo geral de todo o domínio que escapa aos códigos simbólicos”.

O xamane é exatamente aquele que se encarrega da sociedade primitiva, de fazer com que os indivíduos do grupo passem de um código para outro e de um estado para outro por meio da tradução de um sistema simbólico⁵⁶. Atingir um **transe** são práticas comuns, dado que a “(…) a repetição constrói o espaço e o tempo ao redor dos presentes por meio da energia sempre crescente”.⁵⁷ Embora o xamanismo esteja relacionado com

⁵⁶ Op.Cit., p.14.

⁵⁷ Keith Hennessy, durante o workshop *Potential Xamanism*, Impulstanz Festival, Viena – Áustria, Agosto de 2011. É interessante fazer um paralelo com os bailarinos de uma companhia belga chamada *Rosas*, a qual trabalha a repetição a partir de uma concepção minimal da música e do movimento e que em termos de energia e presença, atingem um estado muito semelhante ao de um transe, a partir de construções extremamente racionais e matemáticas, mas que, ao serem repetidas ganham uma

as comunidades indígenas, relaciona-se com as mais diversas formas de ritual, no que tange às práticas de cura, por exemplo, ou simplesmente em termos de princípios diante da realidade. Ao dançar, um discípulo *dervishe* de Gurdjieff alcança um estado específico como o do dançarino de candomblé quando incorpora Ogum, assim como as danças circulares propõem outra forma de transe, mas, porém, cada um dentro de sua especificidade, corresponde a um tipo de presença muito particular, que só é passível de ser vivida a partir da entrega total da mente ao momento e à concentração plena do que está sendo experienciado.

Grotowski (1925:20) também faz uma abordagem do teatro como ritual, tanto no que toca aos seus elementos catárticos, quanto ao espírito de partilha coletiva e auto-conhecimento que ele proporciona:

“(...) o teatro, quando ainda fazia parte da religião, já era teatro: liberava energia espiritual da congregação ou tribo, incorporando o mito e profanando-o, ou melhor, superando-o. O espectador tinha então uma nova conscientização de sua verdade pessoal na verdade do mito e, através do terror e da sensação do sagrado, atingia a catarse”.

Logo, a noção do ritual, caracteriza-se como sendo uma experiência do sentir mais do que do olhar, pode ser transposta em sua plenitude para a performance, a partir do momento em que ambos universos possuem o indivíduo como o mediador entre um mundo desconhecido (o passado, a morte, a metafísica, o imaginário particular de cada artista e o aquilo que ele pretende transmitir) e um mundo visível (o futuro, o desejo, a projeção, a informação)⁵⁸. O artista existe entre estes dois mundos, localizando-se, portanto, no momento presente, sendo o seu corpo meio e mensagem, assim como o espaço cênico onde ele se desdobra. A partir de então, interage com os outros, projeta sua energia em prol da comunicação, do entendimento, da alteridade.

consistência meditativa. Tal processo pode ser relacionado também com a dança desenvolvida por Gurdjieff, um mestre dervishe da Armênia, que também sistematizou o seu método a partir de movimentos simples e diretos, quase que mentais, mas que, com a concentração e a repetição, deixam de ser racionais e passam para o plano meditativo.

⁵⁸ Keith Hennessy, durante o workshop *Potential Xamanism*, Impulstanz Festival, Viena – Áustria, Agosto de 2011.

Capítulo 2 – Presença: meio e mensagem

2.1. A cena: o espaço de mediação da presença

A partir do foco da dança contemporânea no conteúdo do corpo – em contraponto às modalidades de dança clássica e moderna - que primam pelo virtuosismo da execução da forma – torna-se necessário refletir como (e em quais contextos) a presença projeta o que carrega consigo para o interlocutor, o qual irá formalizar o processo de comunicação (seja ela dotada de um conteúdo consciente de sentido ou não) que acontece dentro de um espaço peculiar de mediação, que é a cena.

Definir atualmente um espaço performativo não se restringe ao palco de um teatro. Com o advento do *site-specific*⁵⁹, os espaços do quotidiano estão agregados à cena, misturando literalmente a ficção com a realidade – por sua vez, ainda mais panóptica – deixando os indivíduos em uma situação cada vez mais performativa de simulação (Jean Baudrillard)⁶⁰. A relação entre a simulação e a realidade é pautada pelo processo de substituição dos signos do real pela própria realidade, a partir dos conceitos de simulação (relacionado com a presença) e dissimulação (relacionado com a ausência)⁶¹.

Tal espaço é então definido pelo lugar onde os eventos tomam forma, concretizando claramente o binômio espectador – *performer*: “Em performance, evento pode ser definido como o que toma lugar entre performer e espectadores dentro de um espaço e um tempo, portanto, o espectador deve ser visto como um agente ativo e crucial dentro do processo criativo”.⁶² A presença do interlocutor passa a ser um dos

⁵⁹ *Site-specific* é o termo que se dá aos trabalhos artísticos criados para um espaço específico, fora do âmbito convencional.

⁶⁰ Neste contexto, o conceito do que é real passa a ser variável. De acordo com Jean Baudrillard (1981: 166-184), a simulação da realidade precede o real. O mapa precede o território. A imagem da iminência da Guerra do Golfo é a simulação da guerra em si. O homem encontra-se tão ligado à simulação e a vivência artificial que perdeu a conexão com o mundo real – sendo este próprio mundo real questionável.

⁶¹ Simular é fingir ter o que não se tem, é, portanto, uma projeção da realidade desejada. Dissimular é fingir não ter o que se tem, ou seja, é uma maquiagem da realidade.

⁶² Tradução da autora para: “*In the performance event can be defined as what takes place between performers and spectators in a given space and time, then the spectator has to be seen as a crucial and*

pontos fulcrais para a definição deste espaço, por mais que esta aconteça de forma indireta.

Neste sentido, a concepção platônica de espaço torna-se pertinente, pois o espaço acaba por ser o mediador entre o ser e a sua transformação em potência, criando um lugar híbrido de transição entre o plano sensível e o plano racional. O espaço performativo pode então ser compreendido por um terceiro gênero de espaço – que Paul Klee chamou de **espaço plástico** –, o qual é apreendido por meio do uso dos sentidos e relacionado com a ordem do sonho, da especulação e da ficção. Esta noção acaba por criar uma idéia híbrida entre a abstração e a materialização deste espaço, cada vez mais indissociável do tempo, e portanto:

“(…) uma espécie de mediador entre a imutabilidade essencial do ser e o devir mutável do mundo sensível, mas também com o seu caráter eterno e indestrutível, proporciona um fundamento a tudo que possui uma origem, isto é, atua como receptáculo ou reservatório a partir do qual todas as coisas e todos os serem se situam e têm o seu lugar”.⁶³

Devido à sua dimensão ficcional, o espaço performativo acaba por agregar os elementos constitutivos possíveis da “categoria de espaço”, seja qual for a sua natureza. Sendo assim, o que o diferencia dos outros espaços acaba por ser a sua expressão estética, a sua forma de representação, e assim por diante. Desta forma, a partir do momento em que a obra de arte se materializa, a partilha entre o artista e o público também se concretiza, mediado por este espaço plástico. Neste processo, a arte possui um importante papel nesta nova abordagem de espaço, a partir do momento em que o modifica: o espaço passa a ser extrapolado de sua representação e passa a ser de fato construído, das mais diversas formas, sobretudo com o advento das novas tecnologias, de novas sensibilidades e de novos mecanismos de visão (como por exemplo, o cinema e a fotografia), sendo o artista o facilitador das transformações do espaço e do que ele abarca, e, portanto, da própria sociedade:

active agent in the creative process”. McAuley, Gay, 1999, *Space in Performance, Making Meaning in the Theatre* Michigan, University of Michigan Press, p.235.

⁶³Jimenez, Jose, 2005, “Pensar o Espaço”. In: *Revista de Comunicação e Linguagens*, No 34 e 35, *Espaços*. Lisboa, Editora Relógio D’Água, p.46.

“O artista (...) introduz um corte, uma fissura no substrato abstrato que concebemos como receptáculo de todas as formas e coisas, tornado-o assim, visível: quando lhe dá um suporte sensível, quando delimita a sua forma, a obra de arte converte-se numa espécie de eco, de materialização dessa idéia abstrata (...) A arte do nosso tempo entrou em um território completamente distinto, o da construção dinâmica, temporal, de um espaço plenamente autônomo relativamente a qualquer referência prévia. Em lugar de reprodução, construção”.⁶⁴

A multiplicidade de elementos que constitui o corpo e fomenta o seu existir projeta-se a partir do que ele executa. A sua movimentação desenha o espaço dentro de uma dinâmica de tempo. Porém, mesmo imóvel – “(...) como se passaria do movimento ao repouso se não houvesse já movimento no repouso?”⁶⁵ -, a sua presença já interfere no espaço e no que está à sua volta, construindo esse espaço organizado que constitui o mundo: “(...) esta exterioridade, que transparece por meio de inúmeras formas, leva em seu conjunto o título de mundo (...) dizemos que o homem não pode existir se não está na sua maior profundidade e ligado ao mundo de forma transcendental”.⁶⁶ O corpo, contudo, acaba por construir um espaço próprio, o qual, embora habite um espaço externo, é independente dele por ser, em si, o próprio espaço. José Gil⁶⁷, ao parafrasear a coreógrafa alemã Mary Wigman, vislumbra esta questão de forma interessante, estabelecendo uma ponte entre a noção do corpo como um meio em si mesmo em fusão com o espaço, que já é informação em si e não apenas aquilo que o filtra:

“(...) é o espaço que é o reino da atividade real do bailarino, que lhe pertence porque ele próprio o cria. Não é o espaço tangível, limitado e limitador da realidade concreta, mas o espaço imaginário, irracional da dimensão dançada, esse espaço que parece apagar as fronteiras da corporeidade e pode transformar o gesto que irrompe numa imagem de um aparente infinito, perdendo-se numa

⁶⁴ Op. Cit., p.48 - 52.

⁶⁵ Gil, José, 2001, *Movimento Total – o corpo e a dança* -. Lisboa: Relógio D’Água, p.13.

⁶⁶ Tradução da autora para: “(...) esta exterioridad, que transparece bajo tan innumerables formas, lleva en su conjunto el titulo de mundo.(...) decimos que el hombre no puede existir si no está en su mayor hondura y transcendentemente ligado al mundo”. Wählens, Alphonse de, 1945, *La filosofía de Martin Heidegger*. Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, p. 40.

⁶⁷ Op.Cit., p.15.

completa identidade como raios luminosos, regatos, como a própria respiração”.⁶⁸

Sendo assim, o espaço objetivo não deve ser confundido com o espaço do corpo, o qual abrange também o espaço imaginativo que tem a pele como fronteira e o infinito como limite, tendo o movimento como norte:

“O seu espaço deve ser criado, realmente construído a toda a volta do seu corpo, sem que se confunda com o espaço objectivo: é o espaço do corpo, ‘meio’ onde, precisamente, o seu corpo se extravasa a cada instante, ‘aí’, perdendo o seu peso. A ausência de peso, a facilidade, são vividas pelo bailarino ao mesmo tempo com propriedades de um móbil no espaço e como se os experimentasse no interior do seu corpo, como se a textura se tivesse tornado espaço. O espaço do corpo é o corpo tornado espaço”.⁶⁹

Ambos os espaços se transformam então em palco de procuras identitárias, tanto por parte do *performer* quanto do espectador, onde ambos necessitam da transformação proveniente de sinais de reconhecimento do outro para constituírem-se a si mesmos: “A dignidade subjetiva é intersubjetiva. É por isso que ser reconhecido é uma vital necessidade-desejo de todo o ser humano. Na sua expressão mais intensa, é desejo do desejo do outro”.⁷⁰

Partindo da abordagem destes dois diferentes espaços como mediadores da performance, Marshall McLuhan (1967:26) aborda a questão do meio a partir do processo de evolução dos elementos de mediação, ressaltando que o tipo de mídia é quem determina as formas com as quais o homem interage com o espaço, não sendo o seu conteúdo o aspecto mais importante: “As organizações sociais estiveram sempre formatadas mais pela natureza da mídia com a qual o homem se comunica do que pelo conteúdo desta comunicação (...) Toda mídia trabalha sobre nós, completamente”.⁷¹

⁶⁸ Wigman, Mary, 1986 (orig. francês 1963), *Le langage de la danse*. Paris : Ed. Papiers, p. 16, In: Gil, José, 2001, Op.Cit., p. 15.

⁶⁹ Op. Cit., p.19.

⁷⁰ Monteiro, A. Reis, e Maria Lucília Marcos, 2008, *Reconhecimento: do desejo ao direito*. Lisboa, Edições Colibri, p.11.

⁷¹ Tradução da autora para: “*Societies have always been shaped more by the nature of the media by which men communicate than by the content of the communication (...) All media work us over completely.*”

Desta forma, o diálogo entre o espaço do corpo em confluência com o espaço objetivo passa a ser então a natureza da mediação da dança:

“É por isso que o seu ‘meio’ não é exterior ao seu corpo, mas desposa-o totalmente, misturando-se estreitamente com ele: é preciso que o bailarino se encontre no seu corpo na ausência de toda a estranheza; ou seja, que os movimentos se insiram no espaço com a mesma intimidade e a mesma familiaridade com a qual habita o seu corpo (...). É por isso que, de certa maneira, o bailarino dança no interior do seu corpo”.⁷²

O autor John B. Thompson (1998:106) afirma que a diversidade de elementos mediadores contribui para a criação de novas intimidades entre o indivíduo e o mundo, proporcionando experiências diferenciadas do que é convencional:

“O desenvolvimento da mídia não somente enriquece e transforma o processo de formação do self, ele também produz um novo tipo de intimidade que não existia antes e que se diferencia em certos aspectos fundamentais das formas de intimidade características da interação face a face”.

Produzir diferentes intimidades entre o indivíduo e o mundo acaba por ser também um dos objetivos da arte, sobretudo da performance, que tem evocado cada vez mais o maior envolvimento do público – tanto por meio de componentes de reorganização espacial da cena quanto por meio de elementos sensoriais e emocionais, tal como McLuhan (1967:10) afirma: “Os ambientes não são envoltórios passivos, mas processos ativos”.

Neste sentido, torna-se interessante abordar, mesmo que ligeiramente, a influência das mudanças pelas quais os meios passam constantemente - sobretudo devido às novas tecnologias – e como elas interferem no processo de transmissão, recepção e interpretação dos seus conteúdos. Jonathan Crary, autor já citado, questiona a forma como as ideias relacionadas com a percepção e a atenção foram transformadas no final do Séc. XIX por meio da emergência de novas condições tecnológicas de

⁷² Gil, José, 2001, Op. Cit. , p.20.

espetáculo, modos de exibição e atração, projeção de vídeo e registro⁷³. André Lepecki (2004:4) desloca esta discussão para a inscrição da dança nos mecanismos mnemônicos da tecnologia, aliando-os às memórias do *performer*, e re-posiciona a discussão da presença a partir destes outros parâmetros:

“Entre um tipo de memória e o outro, a questão da presença do corpo dançante torna-se uma matéria que exige uma escavação delicada, ao passo que este corpo dançante liberta camadas de memória-afetos, de contatos fotográficos, de profundidade digital e coreo/grafismo”.⁷⁴

A partir do momento em que o corpo passa a ter novas formas de expressão a partir dos meios digitais, também se desterritorializa com mais facilidade, construindo outras referências e outros meios de inscrição, de acordo com Villaça (1999: 14-15):

“As metamorfoses e a destabilização sofridas pela representação do corpo face às novas tecnologias terão como referências o imaginário da oralidade e as técnicas do texto impresso e do eletrônico, considerando a circulação dos saberes, as formas de sociabilidade e relações de poder (...). Hoje os meios de comunicação explicitam os espaços virtuais outrora deixados aos sonhos e às representações (...). Instala-se a discussão sobre a presença ou ausência do corpo e o confronto homem/máquina”.

O virtual como alternativa de solução da ausência e produtor de outras presenças representa então um movimento de ‘tornar-se outro’ que não diz respeito apenas ao falso e ao ilusório, mas que dá vida a outras subjetividades e “(...) estimula os processos

⁷³ Em termos práticos, nota-se que ainda são poucos os artistas que sabem fazer uso das novas tecnologias de forma moderada. Grande parte ainda aproveita o tom da novidade e das capacidades que agora têm de realizar ações que sem tais suportes não seria possível, porém de forma gratuita e meramente decorativa – o que também não deixa de ser, claro, uma vertente -.

⁷⁴ Tradução da autora para: “*Between one kind of memory and the other, the question of the presence of the dancing body becomes a matter of delicate excavation, as dancing body releases layers of memory-affects, photographic contact, digital depth and choreo/graphing.*”

de criação, abre devires, cava sentidos sob a platitude da presença física imediata”.⁷⁵ A autora refere-se ainda à noção da virtualização de acordo com Pierre Lévy⁷⁶ para o qual ela não seria uma desencarnação, mas uma reinvenção do corpo como um poder de metamorfoses que desestruturam a consciência e que passa por reencarnações múltiplas, valorizando-se.

Gumbrecht (2010:15), pesar de descrever a moderna cultura ocidental - inclusive a contemporânea – como “(...) um processo gradual de abandono e esquecimento da presença (...)”, também se debruça sobre o que define de ‘efeitos especiais’ das novas tecnologias de comunicação mais avançadas, uma grande possibilidade de fomentar o re-despertar do desejo de presença.

O processo de montagem do espaço cênico em si é já um suporte externo de mediação repleto de vertigens, tal como os espaços alternativos criados pela tecnologia:

“Nosso mundo está cheio de conversas unilaterais, cujos protagonistas estão em conexão com a ajuda de redes eletrônicas – suporte externo de mediação, que no meu caso, é o palco (o corte no cinema, ‘o outro’ implícito na conversa telefônica). Atualmente, é raro que estejamos no mesmo lugar da pessoa com quem estamos falando. O novo naturalismo é eletrônico e filmico”.⁷⁷

Percebe-se então, que embora o advento das novas tecnologias de comunicação e as diferentes formas que os elementos de mediação vêm assumindo ainda sejam pontos paradoxais de reflexão no que tange à transformação do corpo, suas formas alternativas de se fazer presente e a sua interação com outros corpos, por outro lado apresentam novas perspectivas de invenção que não só ligadas à corporeidade, mas, sobretudo, aos seus sentidos, o que remonta à já citada passagem de Walter Benjamin, parafraseada por André Lepecki (2007:4):

⁷⁵ Op. Cit., p.20.

⁷⁶ Lévy, Pierre, 1995, *Novas tecnologias da inteligência*. Rio de Janeiro: Edições 34, p. 13, In: Villaça, Op. Cit., p. 19.

⁷⁷ Elizabeth Lecompte, diretora do Wooster Group, comenta em sua montagem Frank Dell’s – *The Temptation of Saint Anthony* (Sesc Anchieta, 1997). In: Cohen, Renato, *Work in Progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. XXIV.

“Processos de invenção e devir, então, não são puramente corpóreos, mas são também atados de forma dialógica aos desenvolvimentos tecnológicos (...) Walter Benjamin já apontava que a dinâmica histórica dos sentidos revela como o sensorial e o tecnológico fabricam um ao outro dialeticamente”.⁷⁸

Jacques Derrida refere-se à construção espectral da presença a partir do virtual como uma outra forma de presença que não apenas ligada à ausência de uma noção primeira de materialidade. Para ele, o termo espectral desestabiliza ainda mais a oposição presença/ausência, posto que se refere à morte e a questões metafísicas ainda desconhecidas:

“O espectral é o que transita entre o mundo dos vivos e o dos mortos, o presente e o ausente. Portanto, o valor de espectralidade é por si próprio desconstrutor, uma força que atrapalha o crer na presença (...) Quanto mais o espectral e o virtual invadem o campo da experiência, tanto mais se tem necessidade de reconstituir forças estáveis de identidade, de presença, de consciência, de subjetividade etc. (...)”.⁷⁹

Para o autor, a necessidade constante que o indivíduo tem, cada vez mais de assumir a sua identidade surge como resposta à instabilidade que o espectro impõe. Ao invés de suprimir a individualidade, o que o espectro faz é multiplicar, criar espaços diferenciados onde o sujeito pode se afirmar e se reinventar, aguçando seus sentidos a partir de outros estímulos. Com a comunicação rápida e a mais fácil partilha de informações, a reivindicação do que é identitário, do direito individual e coletivo torna-se mais latente na relação com o outro.

Desta forma, a ausência ou a presença do corpo no intercâmbio comunicativo desvelam narrativas de invenção do outro e de si mesmo, que por sua vez ganham novos contornos a partir da diversidade cada vez maior de mediações. O espaço da cena

⁷⁸ Tradução da autora para : *“Processes of invention and becoming, then, are not only purely corporeal but also dialogically tied to technological developments (...) Walter Benjamin already remarked that the historical dynamic of the senses revealed how the sensorial and the technological fabricate each other dialectically”*

⁷⁹ Entrevista concedida a Evando Nascimento, publicada no suplemento Mais! da Folha de S. Paulo, em 27.5.2001.

mistura-se com o espaço público e o virtual, propiciando encontros por mais desestabilizados que estes espaços possam ser. Encontros, mesmo que efêmeros, fragmentários ou descorporificados, não deixam de ser encontros. É nesta fugacidade, que por vezes se revela ou esconde, que o corpo se expressa com clareza, mas sempre deixando margem para a imaginação e o encantamento. Dentro de um tempo em suspensão, fantasia e deixa fantasiar-se pelo outro, aumentando ainda mais os seus poderes de multiplicação, provocando outras possibilidades de presença e auto-representações. Assim, a necessidade do encontro com o outro transforma-se em busca pela partilha da compreensão e da vivência das coisas do mundo, configurando, portanto, a experiência interativa.

2.2. - O reconhecimento por meio da presença: A relação *performer* - espectador

Contextualizar a existência do indivíduo e como se torna presente no mundo por meio de uma relação simétrica com a presença em cena do *performer* e, também, como ela se relaciona com os seus meios de projeção tem sido aspectos trabalhados até o momento, nesta pesquisa. Porém, para que tal existência possa ser credível, está necessariamente implicada a presença de um outro ente que possa validá-la?

A já citada circularidade do pensamento de Descartes pressupõe de antemão a existência de um outro ente, mesmo que seja o próprio indivíduo que se questiona sobre si mesmo ao olhar sua imagem refletida no espelho. A partir de então, a perspectiva do outro já foi introduzida, criando, portanto, o princípio da relação. Mesmo enquanto organização de pensamento, o estabelecimento de relações é uma condição essencial para que os saberes possam ser confrontados, completar e formalizar um processo de comunicação possível.

Emmanuel Lévinas (1984:14) refere-se ao pensamento como “(...) uma exterioridade que se encontra no interior de uma consciência que não cessa de se identificar (...)”. O que está dentro confunde-se com o que está fora, em um movimento

de aparecer, de **dar-se**, definindo a presença como também o **fato-de-ser**, que o tempo desestabiliza:

“Presença como exposição na franqueza absoluta do ser, significando também reunião e sincronia sem falha, nem fuga, nem sombra (...). Por detrás da diacronia e do devir das experiências e das dissimulações do *antes* e do *depois*, do passado e do futuro – quedas temporais da presença, mas susceptíveis de recuperar tal presença sob a forma de pensável susceptível precisamente, em todos os sentidos do termo, de representação – os passos do saber restabelecem a presença na eternidade de uma presença ideal”.⁸⁰

O movimento de **dar-se** e de se deixar tomar que a presença, como **fato-de-ser** realiza, acaba por desembocar na oscilação do **referir-se**, que Lévinas descreve como uma intenção, da ordem da finalidade, de um querer ou de um desejo:“(...) um referir-se a qualquer coisa, a um termo, a um ente”.⁸¹ Ao referir-se a algo, a presença abre-se para a presença do outro, a partir do que percebe deste outro como elemento que satisfaz o seu desejo:

“Pensamos, com efeito, que um *ente* pertence, assim, à concreção da compreensão do *ser*. Percepção e apreensão a partir da presença, a partir do ser-dado e, conseqüentemente, *aquisição*, incorporação em si, e, portanto, na apropriação, promessa de satisfação a um eu ávido e hegemônico (...)”.⁸²

A partir do momento em que desejo e satisfação se encontram, surge a expectativa. E da expectativa, surge então a tensão. A tensão, por sua vez, surge das diferenças. E para lidar com as diferenças, a comunicação. Para Maria Lucília Marcos (2001:22) a comunicação alimenta-se da tensão entre os homens e, entre os homens e as coisas, dado que os entes originam conflitos a partir de suas diferenças, fazendo desta tensão a condição de sua possibilidade:

⁸⁰ Op.Cit., p.14.

⁸¹ Op.Cit., p.15.

⁸² Op.Cit., p.15 – 16.

“Comunicacional quer dizer tensional, atravessada por conflitos, por diferentes interpretações. Comunicar quer dizer gerir diferenças, pôr em comum pontos de vista, construindo um tempo e um espaço lógicos de troca (...). Comunicar, nesse espaço e tempo lógicos, passa por um trabalho de bi-codificação e bi-contextualização que permita justamente pôr em comum alguma coisa: referenciar e investir de sentido, co-referenciar e co-significar”.

A diferença implica o que é múltiplo, evocando um processo de constantes ‘reajustes’ de significados e efeitos de sentidos, a fim de que as relações possam existir. A tentativa de resolução dos conflitos por meio dos pontos em comum conduz então, depois da co-interpretação e da co-significação destes termos, ao processo de re-interpretação e, portanto, re-significação.

Partindo do princípio de que a comunicação é uma “interação subjetiva e intencional (*purposive*) por meio da linguagem articulada humana baseada em símbolos”⁸³ torna-se necessário então diferenciar mensagem e código. Paul Ricoeur (1973:15) distingue a mensagem por ela ser individual, enquanto o código é coletivo. Uma mensagem é intencional, dirigida de um indivíduo ao outro, enquanto o código é anônimo e sem intenções, formando-se a partir de uma sistematização orgânica definida por uma dada comunidade linguística.⁸⁴ É a mensagem que dá testemunho da atualidade, enquanto o código está fora do tempo sucessivo, sendo atualizado pelos atos de discurso discretos e únicos de cada tempo.

Logo, o processo de significação passa pela interpretação de mensagens e códigos a partir da atribuição de sentido (o quê) e da criação de referências (acerca do quê). Ricoeur (1973:32) afirma ainda que:

⁸³ Karl E. Rosengreen, In: Marcos, Maria Lucília, 2007, *Princípio da Relação e Paradigma Comunicacional*. Lisboa: Edições Colibri, p.17.

⁸⁴ Talvez seja possível afirmar que na dança, os códigos estão relacionados com as diferentes técnicas, tais como o balé clássico, os métodos da dança moderna (Graham, Cunningham, Limón, dentre outras), enquanto que a mensagem (embora seja também um objetivo dessas mesmas técnicas quando encenadas) esteja relacionada diretamente com a dança contemporânea, que possui um conteúdo próprio e subjetivo, não sendo possível a sua sistematização por possuir características demasiado específicas. Por outro lado, o tempo acaba por se encarregar da constante criação de códigos, ao passo que coreógrafos contemporâneos determinam os seus métodos, como Steve Paxton, por exemplo, que acabou por criar métodos e exercícios não apenas para o contato-improvisação, mas também para a exploração da espinha vertebral ou David Zambrano, que por meio do seu método *Flying Low* relaciona movimentos dos níveis alto e baixo com um forte trabalho de chão e de consciência das direções de energia do corpo, que já define de uma certa forma, um código de movimentação.

“(...) a dialética de sentido e referência é tão original que pode tomar-se como uma diretriz independente. Só esta dialética diz alguma coisa acerca da relação entre a linguagem e a condição ontológica do ser-no-mundo. A linguagem não é um mundo próprio. Nem sequer é um mundo. Mas, porque estamos no mundo, porque somos afetados por situações e porque nos orientamos mediante a compreensão em tais situações, temos algo a dizer, temos a experiência para trazer à linguagem”.

Trazer a experiência para a linguagem relaciona-se com a condição da referência, já que tomamos a existência de algo a partir do que se pode identificar nele: “A postulação da existência com base na identificação é o que Frege, em última análise, quis dizer quando afirmou que não nos satisfazemos apenas com o sentido, mas pressupomos uma referência”.⁸⁵ Ricoeur coloca ainda uma outra questão interessante: “Se a linguagem não fosse fundamentalmente referencial, seria ou poderia ela ser significativa?”. A função de identificar coloca então questões legítimas de existência, sendo o movimento originário do ser (e que o identifica como tal) pautado no que ele exterioriza como sendo sua experiência de **ser-no-mundo** para, a partir desta condição, expressar-se na linguagem: “É porque existe primeiramente algo a dizer, porque temos uma experiência a trazer a linguagem que, inversamente, a linguagem não se dirige apenas para significados ideais, mas também se refere ao que é”.⁸⁶ Tomar a arte como experiência em si configura então uma relação especial do indivíduo com a obra, que funde a dialética do sentido com a da referência, transformando-os em sensação.

É exatamente em prol da experiência que a obra de arte propõe que Susan Sontag (1961:20-21) entende o conteúdo como um obstáculo, condenando por sua vez, o próprio ato de interpretar. Embora esta idéia contraponha de uma certa forma a hermenêutica, por outro lado não deixa de reforçar esta última afirmação de Paul Ricoeur, ao se referir à necessidade de recuperar a

⁸⁵ Frege, Gottlob. “On Sense and Reference”, trad. Max Black. In: Geach, Peter and Black, Max (eds). *Translations from the Philosophical Writings of Gottlob Frege*. Oxford: Basil Blackwell, 1970, 56-78 In: Ricoeur, Op. Cit., p. 32.

⁸⁶ Op. Cit., p. 33.

“(...) inocência anterior a toda teoria quando a arte não tinha nenhuma necessidade de se justificar a si própria, quando não se perguntava a uma obra de arte o que dizia porque todos os sabiam (ou pensavam sabê-lo)”.

Sontag refere-se à produção de sentidos a partir da crítica da noção cada vez mais hegemônica de que a obra de arte é formada pelo seu conteúdo, referindo-se em seguida à excessiva necessidade que o indivíduo tem de interpretá-la. Ela faz também um contraponto entre a concepção inicial de experiência de arte como instrumento de rituais, a teoria de arte a partir dos filósofos gregos (que a colocavam como imitação da realidade num primeiro momento com o conceito de mimese de Platão e em seguida com Aristóteles ao considerá-la como medicinalmente útil) com a época moderna em que grande parte dos artistas colocou de lado a arte como representação de uma realidade exterior em favor de uma expressão subjetiva (embora a teoria mimética de Platão ainda persista). Para ela, é exatamente a teoria da mimese que faz com que a arte necessite de uma defesa, deixando a forma como um acessório em prol do conteúdo e impedindo que a arte recupere o seu poder de não ter a necessidade de se justificar, mas de ser apenas o que é. Relaciona esta noção à de **transparência**, que significa “(...) sentir a luminosidade da coisa em si, das coisas sendo o que são”⁸⁷ quase como um re-evocação da **serenidade** em Heidegger, que deixa as **coisas do mundo** existirem como são.

Ao condenar o ato de interpretar, a autora acaba por apelar à já citada necessidade de recuperação das sensações ao constatar que a cultura está baseada no excesso e na sobreprodução, trazendo como consequência a perda da profundidade da experiência sensorial⁸⁸. Tal perda decorre da transposição da vivência da sensação para a da excessiva racionalização da obra:

“A interpretação, baseada na teoria altamente duvidosa de que a obra de arte é composta por elementos de conteúdo, é uma violação

⁸⁷ Op.Cit., p.31.

⁸⁸ Op.Cit., p.32.

da arte. Torna a arte num objeto para uso, para enquadramento num esquema mental de categorias”.⁸⁹

A tensão entre conteúdo e interpretação instaurada por Sontag⁹⁰ relaciona-se diretamente com a tensão entre presença e sentido proposta por Gumbrecht. Esta relação porém, não sugere um pensamento anti-hermenêutico por parte dos autores, mas apenas confere uma nova faceta à tensão que o processo de comunicação evoca. Ao relativizar a oposição à interpretação a partir da diferenciação entre os ‘efeitos de sentidos’ e os ‘efeitos de presença’, que por sua vez definem autorreferências humanas distintas, Gumbrecht (2004:106) define claramente a sua posição aberta e ao mesmo tempo, certa: “(...) a autorreferência humana numa cultura de sentido é o pensamento – poderíamos dizer também a consciência ou a *res cogitans* - enquanto a autorreferência humana predominante numa cultura de presença é o corpo”. Desta forma, realiza um contraponto entre ambas as culturas no que diz respeito ao conhecimento, a mente, ao sujeito, ao evento, ao signo, e assim por diante, fazendo com que a relação tensional seja elástica, tal como o **significante flutuante**.

É neste movimento flexível de estímulo – ação – resposta que o ato de comunicar passa a ser o ligar “o eu ao outro”. É o exercício da alteridade que prima pelo entendimento entre Um e Outro, em um jogo de claro-escuro:

“O ser mostra-se e irradia, como se a própria plenitude da alteridade extravasasse o mistério que o revela, para se produzir(...) pois é ainda em termos de luz e de obscuridade, de revelação e de ocultação, de verdade e de não-verdade, isto é, na prioridade do futuro, que o Ser do ente é abordado”.⁹¹

⁸⁹ Op.Cit.,p.27.

⁹⁰ Este conflito remete também à necessidade de se repensar a questão da forma e do conteúdo na dança contemporânea, já que ela se diferencia dos outros estilos a partir do foco na sua substância, mas que, contudo, acabou por sobrepor a pertinência desta substância à forma de abordá-las, contribuindo para o apagamento do corpo.

⁹¹ Lévinas, Emmanuel, 1967(orig.1949), *Descobrindo a existência com Husserl e Heidegger*. Lisboa: Instituto Piaget, p. 228.

Tal jogo, entre luz e obscuridade, revela o constante binômio da ausência e da presença, assim como o da memória e do apagamento, e assim por diante. São também eles que denotam o aspecto tensional das relações. Tal tensão dissolve-se, de alguma forma, a partir da noção de reconhecimento ao afirmar-se, porque não, tal como Lévinas se referiu anteriormente ao reconhecimento como a ‘plenitude da alteridade’.

Axel Honneth (1992:273) relaciona a alteridade com a relação inter-subjetiva de luta pelo reconhecimento que é a identidade, a qual num primeiro momento prima pela sua individualidade para depois focar-se na aceitação do outro e ser reconhecido por ele. Os padrões de reconhecimento resultam desta relação em confluência com o desejo do indivíduo, o qual figura, no desejo de ter uma vida realizada. Porém, esta auto-realização não está ao alcance do indivíduo sem a sua interação com o outro, daí os grandes conflitos sociais e relações de poder cada vez mais profundas: “(...) os diversos padrões de reconhecimento representam as condições inter-subjetivas que temos de pensar necessariamente quando queremos descrever as estruturas universais de uma vida bem sucedida”.

Pode-se dizer que a abordagem de Honneth ao tema do reconhecimento centra-se em larga escala na situação de conflito e diferença, o que se conecta diretamente com a idéia de relação tensional que é uma constante neste trabalho. De certa forma, o conflito vem também da não satisfação de expectativas que acontece quando a tríade “Reconhecer, reconhecer-se, ser reconhecido”⁹² não se completa.

Neste sentido, o lugar criado pelo espaço cênico dá bastante espaço para a dança das expectativas acontecer. Isto porque o espectador, ao reunir uma série de estímulos que o faz se dirigir ao teatro, automaticamente já se insere na ordem da expectativa daquele que, passivamente, satisfaz os seus desejos a partir daquilo que vê. Jacques Rancière, por meio da sua aclamada obra “O espectador emancipado”⁹³ rebate e desloca com vivacidade a posição do espectador, por meio da ideia de ‘teatro sem espectadores’. Não se trata de um teatro com cadeiras vazias, mas de um teatro onde o estatuto de espectador ganha contornos que não são novos, mas que recuperam a sua gênese e a essência⁹⁴, que dizem respeito a atividade e não a passividade: “É preciso um teatro sem

⁹² Marcos, Maria Lucília, 2008, Op. Cit., p.23.

⁹³ Lisboa : Orfeu Negro, 2010(orig. francês 2008).

⁹⁴ Afinal, a palavra *drama* quer dizer ação.

espectadores, no qual quem assiste aprenda, em vez de ser seduzido por imagens, no qual quem assiste se torne participante ativo, em vez de ser um voyeur passivo”.⁹⁵

Para atingir tal feito, Rancière⁹⁶ postula duas possibilidades: a primeira diz respeito ao arrancar o espectador do fascínio da aparência que o teatro propõe por meio da empatia. Ao problematizar a empatia, ele problematiza também a própria questão do reconhecimento, não ao negá-lo, mas ao clamar por uma relação de identificação que propõe um encontro real e não um encontro pautado apenas pela paixão, mas pautado, sobretudo, pelo estranhamento, pelo o que não é usual, pelo enigma ou até mesmo pela repulsa. A outra possibilidade centra-se no paradoxo entre a criação de uma distância entre o teatro e o espectador que lhe dê liberdade para assimilar e se colocar diante daquilo que vê como deseja, enquanto a outra sugere uma participação ativa, na qual toda a passividade deve ser eliminada. Tal participação ativa evoca mais uma característica da origem do teatro, a do teatro como o único lugar onde o público pode confrontar-se consigo próprio de forma coletiva: “Significa que o teatro é uma forma comunitária exemplar. Introduce uma idéia de comunidade como autopresença, por oposição à distância da representação”.⁹⁷

Neste sentido, o autor refere-se ao teatro épico de Brecht e ao teatro da crueldade de Artaud, a partir de suas diferentes visões sobre a distância e sobre a própria noção de teatro como lugar da coletividade:

“Para o primeiro, o espectador deve ganhar distância; para o segundo, deve perder toda distância. Para o primeiro, o espectador deve tornar mais fino o seu olhar, para o segundo, ele deverá abdicar da própria posição de mero sujeito do olhar. As modernas tentativas de reforma do teatro oscilaram constantemente entre estes dois pólos, o da indagação distante e o da participação vital (...) O teatro é uma assembléia na qual as gentes do povo tomam consciência da sua situação e discutem os seus interesses, diz Brecht(...) O teatro, afirma Artaud, é o ritual purificador no qual uma coletividade é posta na plena posse das energias que lhe são próprias.”

⁹⁵ Op.Cit., p.10.

⁹⁶ Op. Cit., p.11-13.

⁹⁷ Ídem.

A partir da noção de coletividade, torna-se ainda mais clara a relação de interdependência e troca igualitária que deve existir entre público e *performer*. Na abordagem do Teatro Pobre de Jerzy Grotowski (1925:17-18), esta ligação vai além da mediação ‘dita como ideal’ da cena, fazendo um paralelo entre a natureza desta troca e como ela pode ser empreendida também por meio do espaço físico:

“(...) o teatro pode existir sem maquilagem, sem figurino especial e sem cenografia, sem um espaço isolado para representação(palco), sem efeitos sonoros e luminosos, etc. Só não pode existir sem o relacionamento ator-espectador, de comunhão perceptiva, direta, viva(...) A eliminação da dicotomia palco-platéia não é o mais importante(...), o objetivo essencial é encontrar o relacionamento adequado entre ator e espectador, para cada tipo de representação, e incorporar a decisão em disposições físicas”.

Por outro lado, Grotowski (1925: 24-25) também faz uma analogia irônica à abordagem mercadológica desta troca, na qual analisa os receptores, o que buscam, quais seriam os seus gostos e o como estas preferências são moldadas a partir de como influenciam no seu aspecto moral e social:

“Para o espectador comum, o teatro é acima de tudo, um lugar de divertimento (...) O espectador que alimenta veleidades culturais gosta, de vez em quando, de assistir a representações do repertório mais sério, até de uma tragédia, contanto que possua algum elemento melodramático. Neste caso, suas exigências podem variar profundamente. Por um lado, pode demonstrar que pertence a uma sociedade melhor, onde a ‘Arte’ é uma garantia; e, por outro, deseja experimentar emoções que lhe proporcionem um senso de auto-satisfação(...). É digno de nota o sucesso das peças que tratam de uma infância infeliz. O fato de assistir aos sofrimentos de uma criança inocente no palco torna bem mais fácil para o espectador simpatizar com a infeliz vítima. Assim, ele se assegura do alto nível dos seus padrões morais”.

É lamentável a constatação de que esta realidade não se alterou até aos dias de hoje. O consumo torna a arte um objeto de poder, sobretudo econômico, o qual não chega nem mesmo a ser intelectual, dado que os consumidores com mais poder de compra não estão propriamente interessados em assimilar o que ela pode oferecer. O seu

consumo é motivado pelo *status* que este ou aquele artista pode trazer para o seu currículo de eventos sociais e não configura sequer a situação de espectador passivo, mas a de um espectador vazio, já que suas motivações para com aquele objeto artístico estão completamente aquém da capacidade de valorizá-lo por si só. Partindo desta crítica, Grotowski (1925:35) deixa claro – e também chama a atenção dos artistas de uma forma frontal para esta questão - quais são as suas intenções para com o público e com a sua arte, sendo este compromisso constante com aquilo em que acredita o maior diferencial do trabalho artístico:

“Não satisfazemos o espectador que vai ao teatro para cumprir uma necessidade social de contato com a cultura: em outras palavras, para ter alguma coisa de que falar a seus amigos e poder dizer que viu esta ou aquela peça, que foi muito interessante. Não estamos no teatro para satisfazer sua ‘sede cultural’. Isto é trapaça. Tampouco satisfaçamos o homem que vai ao teatro divertir-se, depois de um dia de trabalho. Todo mundo tem o direito de divertir-se depois de um dia de trabalho, e há inúmeras formas de divertimento para esse propósito(...) Estamos interessados no espectador que sinta uma genuína necessidade espiritual, e que realmente deseje, através de um confronto com a representação, analisar-se (...)que não pára num estágio elementar de integração psíquica, satisfeito com sua mesquinha estabilidade espiritual, geométrica(...) mas para aquele que empreende um processo interminável de auto-desenvolvimento, e cuja inquietação não é geral, mas dirigida para uma procura da verdade de si mesmo e da sua missão na vida”.

Desta forma, a expressão ‘teatro elitizado’ não diz respeito a uma elite intelectual, tendo em vista que o desenvolvimento do intelecto e a auto-pesquisa, são independentes das condições financeiras, mas diz respeito a esta classe superficial de consumidores que coloca a arte como dispositivo de fuga do seu próprio eu e que o impede, portanto, de conectar-se com o outro.

Outra faceta da conexão do artista com o público (e que também apresenta uma certa relação com as leis de mercado) é a obrigação que ele sente de agradar o espectador, de corresponder à expectativa. Tal preocupação está igualmente presente na

relação entre o próprio ator / bailarino e o diretor / coreógrafo e pode minar qualquer tentativa de partilha, interferindo de forma direta na presença do artista enquanto se expõe em cena, tal como explicita Stanislawski (1920:35-38):

“(...) meus temores me faziam sentir a obrigação de agradar a platéia. Esse sentimento de obrigação interferia, impedindo-me de atirar-me totalmente ao que fazia (...). Assim que senti essa aprovação, uma espécie de energia referveu em mim. Não posso lembrar-me como terminei a cena, porque a ribalta e o buraco negro desapareceram do meu consciente e eu fiquei livre de qualquer temor”.

Grotowski (1925:22) também se refere à relação de trabalho a partir de preceitos semelhantes com os quais enxerga a relação com o público: ambos devem se refletir um no outro, não restringindo a relação a algo puramente hierárquico:

“Não se trata de instruir um aluno, mas de se abrir completamente para outra pessoa, na qual é possível o fenômeno de ‘nascimento duplo e partilhado’. O ator renasce – não somente como ator mas como homem – e, com ele, renasço eu. É uma maneira estranha de se dizer, mas o que se verifica, realmente, é a total aceitação de um ser humano por outro.”⁹⁸

Ao retomar a questão do reconhecimento, assume-se a presença do espectador como o maior trunfo das artes cênicas, pois o único elemento que o cinema e a televisão não podem tirar do teatro é a proximidade do organismo vivo:

“Não estamos interessados em nenhuma determinada platéia, mas sim numa platéia especial (...) Por isto, é necessário abolir a distância entre o ator e a platéia, através da eliminação do palco, da remoção de qualquer fronteira. Deixemos que a cena mais drástica aconteça face a face com o espectador, de modo a que ele esteja de braços com o ator, possa sentir sua respiração e seu cheiro (...) Para que o espectador seja estimulado a uma auto-análise, quando confrontado com o ator, deve existir algo em comum a ligá-los, algo que possa ser desmanchado com um gesto, ou mantido com adoração. Portanto, o teatro deve atacar o que se chama de complexos coletivos da sociedade, o núcleo do subconsciente coletivo ou, ou talvez do superconsciente (não importa como seja chamado), aqueles mitos que não constituem invenções da mente, mas que são, por assim dizer, herdados através de um sangue, uma

⁹⁸ Op. Cit., p. 22.

religião, uma cultura e um clima (...) É do trabalho de representação interna – auto-penetração – que vem a representação coletiva, o trabalho do reconhecimento mútuo”.⁹⁹

O reconhecimento mútuo toma forma quando, finalmente, um indivíduo e o outro se aceitam e se respeitam, pois não precisam provar nada ao outro ou lutarem por uma posição melhor, já que existem de igual para igual dentro da diferença.

A emancipação intelectual proposta por Rancière (2008:22-23) pautada pela igualdade de conhecimento e de participação entre artista e espectador concretiza uma reflexão essencial para a contemporaneidade: ao mesmo tempo que a arte reclama um maior envolvimento do público, também o afasta, por assumir a posição de objeto intelectual inatingível e de extrema importância. A mudança de postura deve acontecer nos mais diversos níveis, a fim de que tanto artista quanto espectador possam estar, de fato, emancipados:

“Quanto à emancipação, essa começa quando se põe em questão a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem elas próprias à estrutura de dominação e da sujeição. A emancipação começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição de posições. O espectador também age, como o aluno ou o cientista. Observa, seleciona, compara, interpreta. Liga o que vê com muitas outras coisas que viu noutros espaços cênicos e noutro gênero de lugares. Compõe o seu próprio poema com os elementos do poema que está à sua frente. Uma espectadora participa na performance refazendo-a à sua maneira, por exemplo, afastando-se da energia vital que esta supostamente deve transmitir para dela fazer uma pura imagem e associar esta imagem pura a uma história que leu ou que sonhou, que viveu ou que inventou. Deste modo, ele e ela são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto”.

Portanto, face a situação de mediação como a da performance, a existência de um interlocutor é um ponto fulcral e representa uma sucessão de procuras identitárias, onde artista e espectador necessitam de sinais de reconhecimento um do outro para constituírem-se em si mesmos, sejam estes sinais construídos a partir de suas referências comuns ou a partir de seus mitos. A união entre o público e o privado por meio da

⁹⁹ Op.Cit., p. 36.

multidão no palco e da multidão que observa elabora o processo de acomodação entre a interioridade do artista e do espectador, tendo o corpo como mediador. Os limites desta interioridade confundem-se com os limites da alteridade. Ao relacionarmos o jogo gestual que a dança proporciona, torna-se interessante ressaltar que são exatamente os gestos que mais incitam o processo de reconhecimento, de acordo com a autora Maria Lucília Marcos (2008: 11-19):

“As formas mais importantes do reconhecimento, as que asseguram mais eficientemente a gestação, a manutenção, o fortalecimento e o restabelecimento da sociabilidade são provavelmente não-verbais (...) A dignidade subjetiva é intersubjetiva. É por isso que ser reconhecido é uma vital necessidade-desejo de todo o ser humano. Na sua expressão mais intensa, é desejo do desejo do outro”.

Portanto, a partir desta noção de interação, a liberdade de interpretação proposta por Jacques Rancière propõe a criação de um espaço intermédio entre aquilo que o *performer* e o público conhecem, na medida em que ambos encontram-se, em algum momento, em uma zona de ignorância comum, que toma o lugar da constante tradução de signos da obra, reformulando a lógica teatral e privilegiando uma igualdade de conhecimento que prima pela experiência do momento presente. Tal zona de ignorância refere-se ao abismo da interpretação, sendo exatamente a não compreensão do que ali está que deixa o espectador livre para optar pelo esforço da interpretação ou para tirar proveito da ambiguidade da mensagem. Público e artista estão, portanto, emancipados.

Capítulo 3: A experiência da presença na prática corporal

Neste capítulo a presença será abordada a partir de experiências vivenciadas a partir da prática corporal de duas importantes coreógrafas: Trisha Brown e Meg Stuart. Será que a presença pode ser praticada no quotidiano ou emerge de expressões espontâneas vividas pelo *performer* no momento presente da cena? Experiências práticas serão abordadas dentro de um escopo teórico-prático, sendo primordiais neste momento as questões do artista, que é aquele que vivencia a presença no fazer artístico e partilha a responsabilidade da mesma com o público.

As entrevistas com criadores da dança e do teatro, nas quais são expostas as suas relações sobre o tema e como o trabalham; além de uma experimentação prática da própria autora, dentro de diferentes plataformas de intercâmbio com outros artistas como também dentro do seu próprio trabalho criativo, ajudaram a apontar caminhos que estão implícitos não apenas neste capítulo, mas ao longo de todo o trabalho.¹⁰⁰

Sendo assim, a partir da dança pós-moderna de Trisha Brown e da dança dos estados mentais de Meg Stuart, pretende-se desvelar um pouco mais a teia de possibilidades que o conceito de presença oferece, sob um enfoque mais prático.

3.1. Presença e olhar: *Set and Reset*, de Trisha Brown

A presença relaciona-se com um estado mental específico que deixa que o corpo se contamine com as informações com as quais tem contato, transformando-as. É um estado de concentração e de direcionamento de focos de atenção – do que faz você olhar

¹⁰⁰ As plataformas de intercâmbio onde grande parte da pesquisa prática foi realizada são a residência artística no *O Espaço do Tempo*/ Montemor-o-Novo, Portugal, entre artistas portugueses e artistas de países balcânicos integrantes da Nomad Dance Academy que ocorreu no mês de Novembro de 2010; e no programa *Danceweb* dentro do Festival Impulstanz em Viena, Áustria, ocorrido entre os meses de Julho e Agosto de 2011 dos quais fiz parte.

para onde olha¹⁰¹ – deixando-se estar presente no espaço e relacionar-se com ele. Espaço este, cada vez mais fragmentado e múltiplo (assim como o corpo), cujas camadas demandam percepções e acuidades específicas, configurando um constante desafio de decodificação da informação e de formulação de respostas. De acordo com Crary (1999:13), isto acaba por trazer um estado de distração maior no homem, o que gera um aparente paradoxo na medida em que a modernidade ocidental demanda que os indivíduos se definam a partir da capacidade de ‘prestar atenção’ (sendo a educação formal pautada também neste aspecto), o que acabaria por contribuir para o desengajar de um vasto campo de atenção, focando-se num número reduzido de estímulos (o que também tem uma relação com a questão do foco na produtividade do trabalho). Portanto, esta ‘nova’ estruturação da subjetividade tem sido produto de uma densa reconstrução do homem dentro desta colcha de retalhos de estados desconectados, que não é uma condição espontânea, mas imposta. Desta forma, obrigação da atenção acaba por fazer emergir pontos de distração, como forma do indivíduo se proteger e reafirmar a sua subjetividade, já que o risco de perdê-la para o meio dominante é grande.

No trabalho de Trisha Brown, importante coreógrafa da dança pós-moderna americana, o direcionamento do olhar para o espaço e para os outros indivíduos é essencial, senão mesmo, determinante na forma de estar dos bailarinos em cena. A presença reside neste estar aberto ao espaço e na troca entre ele e os movimentos do corpo, sendo o olhar o que produz a consciência (*awareness*) do bailarino. A simplicidade das suas coreografias vai contra o formalismo da dança moderna, sendo a qualidade do movimento pautada no relaxamento do corpo e na sua relação com a gravidade, configurando os princípios do *release technique*¹⁰². O que acontece com o corpo quando ele entra no palco? Como se sente preparado para começar a mover? Pretende ver ou ser visto? Estas são algumas questões que permeiam o trabalho de Trisha, nomeadamente, numa das suas peças mais célebres, *Set and Reset* (1983), que

¹⁰¹ Comentário do *performer* brasileiro Gustavo Ciriaco, cujo trabalho tem se centrado bastante na questão da presença em cena. Viena, Danceweb/Festival Impulstanz, 2011.

¹⁰² O *release technique* é uma técnica bastante difundida na dança contemporânea, a qual tem relações na técnica desenvolvida por José Limón (1908-1972) que tem por base a relação do corpo com o seu peso, da ação e reação de um movimento no outro e da eliminação de tensão muscular, não fazendo com o que corpo colapse, mas relaxe enquanto se move. Os músculos são utilizados a partir de suas funções de contrair e estender, sendo este relaxamento (*release*) o que acontece entre essas duas ações, otimizando o gasto de energia e fomentando a consciência corporal.

relaciona essas questões também com o espaço e sua geometria, bem como com o espaço criado pelos corpos dos outros bailarinos¹⁰³.

Antes de entrar em cena ou iniciar um movimento, em vez de imprimir o estado no corpo de ‘*get ready*’ (estar pronto) para se mover, ela refere-se ao ‘*get unready*’, o que significa olhar para os companheiros de cena, para o espaço, sentir o próprio corpo, relaxando as suas tensões, e então iniciar o trabalho, com movimentos simples um após o outro, como se estivessem a caminhar ou executar qualquer outra tarefa. Este modo de estar vai contra a uma presença excessivamente formalizada comum em muitos bailarinos, que coloca demasiada importância na coreografia em si e na sua projeção individual, criando uma atitude que prima mais pela postura frontal de apresentação para o público do que de interação espontânea com ele e com os demais bailarinos com quem partilham a cena. O ‘*get unready*’ é uma espécie de consciência distraída, porém uma distração que fomenta um corpo aberto para o que está à sua volta, de presença leve.¹⁰⁴

Isto porque o foco de atenção do bailarino não é apenas na apresentação para o público nem na execução ideal da coreografia, mas sim no de estar distraído dos seus padrões e concentrado nas funções e no peso do seu corpo, que é o que dará origem e continuidade a cada movimento. Sendo assim, este trabalho é sobre como ele pode relacionar pensamento e consciência com clareza e simplicidade de movimento, relaxando as tensões do corpo por meio do sentir e do olhar a si próprio e o que o rodeia, estando consciente das partes do seu corpo e suas funções e deixando que o instinto vá espontaneamente sempre mais longe.

Outra questão abordada em *Set and Reset* é o jogo do estar visível e invisível – concretizado também por meio das cortinas transparentes das cochias e dos figurinos, desconstruindo a noção de estar dentro e fora de cena e a diferenciação entre preparar-se para entrar em palco e de já estar nele. Este jogo também se nota entre os corpos dos bailarinos, ao alinharem-se e desalinharem-se (*line up*), desencontrando-se e reencontrando-se em movimentos em comum, configurando uma coreografia dinâmica

¹⁰³ Workshop do repertório de *Set and Reset*, com Shelley Senter, ex-bailarina da companhia de Trisha Brown e atual assistente de recriação das suas peças, Impulstanz Festival, Viena, Agosto de 2011.

¹⁰⁴ É proposto um paralelo com a noção de ‘recepção em estado de distração’, em Walter Benjamin, abordado no primeiro capítulo deste trabalho.

e fluída.¹⁰⁵ É, portanto, este constante ‘surfe’ entre estes elementos que constrói a concentração e a atenção do bailarino. É o estado da mente estar em constante trabalho, tendo sempre uma tarefa a executar que define a sua presença.¹⁰⁶

Neste contexto, Trisha Brown propõe o uso do olhar de diferentes maneiras: a partir da sensação (*to see* / ver), do sentir com o corpo e o olhar, tendo-o mais como *input* do que como *output*, articulando esta consciência interna com a externa; e a partir da visualização (*to look at*/olhar para) que diz respeito a olhar concretamente para o que está ao redor. Outra questão interessante é a do olhar como catalisador da tensão do corpo: ao partilhar a atenção com o espaço, o corpo relaxa, pois não é mais o foco central em questão. A partir do momento em que ele troca com o espaço – ao alinhar-se com ele, não imitando suas formas, mas sentindo-as¹⁰⁷ – e com os demais indivíduos, ele transforma-se em mais um elemento deste espaço tão importante quanto os outros, porém sem pressões nem expectativas: simplesmente existindo. Esta troca constante deixa o trabalho fresco e sem vícios, tendo em vista que ela pode ser sempre diferente, e, assim como o próprio nome da peça diz, corpo e espaço estão sendo constantemente estabelecidos e re-estabelecidos, dando origem constantemente a novas relações entre eles.

Desde o início da sua carreira, Trisha Brown estabelece uma relação diferenciada com a sua platéia, seja a partir da ocupação e re-apropriação de espaços públicos, seja ao igualar os movimentos coreográficos a uma ação quotidiana, colocando os bailarinos ao mesmo nível do espectador e não como superiores por possuírem corpos virtuosos que executam movimentos inatingíveis. A noção de se estar sempre em estado e situação de performance seja durante uma aula de dança, seja ao andar na rua amplia as possibilidades do espaço cênico e realiza diferentes diálogos de aproximação com o público.

¹⁰⁵ Durante o workshop, Shelley Senter referiu-se a dançar esta coreografia a partir de duas versões nas quais o bailarino tem focos de atenção diferenciados: uma é ao que ele está vendo e a outra é a que ele está sendo visto. Isto provocou uma organização corporal diferenciada para cada versão, desestabilizando os padrões que o bailarino já possa ter criado até o momento com a repetição da mesma coreografia.

¹⁰⁶ Os criadores portugueses Sofia Dias & Vítor Roriz referem-se constantemente a este estado de trabalho, ao executarem cada movimento em função da tarefa a desempenhar e do objetivo a alcançar, o que acaba por construir uma presença real do momento vivido em cena e não uma presença ensaiada, que exalta o movimento e, por que não, o ego do *performer*.

¹⁰⁷ O trabalho geométrico de formas e linhas (que não são sempre retas, mas também torcem, destorcem, transformam-se em espirais, em formas redondas e assim por diante) dos movimentos propostos por Trisha Brown têm origem neste profundo estudo do espaço que ela sempre desenvolveu em seus trabalhos.

Até o presente momento, Trisha Brown continua a contribuir com a história da dança, por meio de uma abordagem específica da ‘forma de fazer dança’ ao dosear as energias, ao se descolar do ego e ao sentir o corpo a partir de sua abertura para o espaço, as quais serão sempre contemporâneas.

3.3 A dança dos estados mentais: Meg Stuart

“Mesmo hoje em dia, eu tenho que aprender a fazer coreografias. Eu não sinto que eu tenha uma fórmula pronta. Mas eu também não creio que o que acontece durante o trabalho de criação ou em cena seja aleatório ou insignificante. No final das contas, eu estou à procura dos sentidos. Cada peça deve ter sua lógica ou seu próprio significado. Vocês convidam pessoas a entrar dentro de uma ficção ou de um conjunto de circunstâncias e, portanto, devem honrar esta realidade e estarem atados a ela.(...)” (Meg Stuart)¹⁰⁸

Seria inevitável iniciar este tópico sem estas palavras que Meg Stuart dirige a seus *performers*. Para a coreógrafa americana que reside na Alemanha, trabalha com sua companhia na Bélgica e apresenta suas criações ao redor do mundo, a performance nada mais é do que viver intensamente uma ficção partilhada com o público, com o espaço e com os companheiros de cena. É abraçar uma convicção íntima dentro de um acordo coletivo que requer um tipo de comportamento específico. Porém, para ter esta convicção não é necessário saber sempre com exatidão onde se está ou o que será feito. O importante é como o caminho será percorrido, o que se pretende com ele e senti-lo.

Por meio da sua proposta de desconexão entre mente e corpo, pode-se dizer que Meg Stuart introduz uma nova forma de se fazer dança contemporânea. A partir da

¹⁰⁸ Tradução da autora para: «*Encore aujourd’hui, je dois apprendre à faire des choréographies. Je n’ai pas le sentiment de posséder une formule toute faite. Mais je ne crois pas non plus que ce qui arrive pendant le travail de création ou sur scène soit jamais aléatoire ni insignifiant. Au bout du compte je suis à la recherche de sens. Chaque pièce doit avoir sa logique ou son sens propre. Vous invitez des gens à entrer dans une fiction ou dans un ensemble de circonstances, et vous devez faire honneur à cette réalité, vous devez y rester attaché.* » Meg Stuart, in Peeters, Jeroen(ed), *On va où, là?*. France: Éditions du reel, 2010, 14.

exploração do corpo por meio de estados mentais, o *performer* entra em contato de forma profunda com suas emoções. A mudança constante de um estado para o outro dentro de um tempo que nem sempre o *performer* pode controlar acaba por surpreendê-lo em todo momento¹⁰⁹. Isto faz com que ele sinta e viva de fato o que está fazendo, no momento presente. É esta a forma que Meg Stuart tem encontrado para responder de forma intensa às suas questões, as quais também são fundamentais para a dança atual:

“Como estar absolutamente presente no instante? Como dar uma resposta honesta? Como aceitar o momento sem desejar outra coisa? Como se satisfazer daquilo que simplesmente é e deixar de lado o imenso e invisível pano de fundo das projeções mentais?”¹¹⁰

Tais questionamentos são essenciais para o bailarino refletir sobre as respostas que dá para o coreógrafo com quem trabalha (e para si mesmo), sobre como executa ações em cena - o que acaba por conduzir à questão de como ele se prepara para entrar em cena – e até mesmo sobre onde recaem as suas inquietações artísticas e objetivos profissionais. Para ela, as constantes tarefas de pensar, lembrar ou imaginar as quais os bailarinos são submetidos (sobretudo nos tipos de trabalhos mais herméticos) acabam por construir camadas sobre a experiência que está em curso no corpo e dificultar a possibilidade de se estar totalmente presente. E uma presença distraída pode ocultar a dança, apesar de todo o esforço que possa ser feito pelo bailarino.

Sendo assim, o trabalho de Meg Stuart evoca o esquecimento da consciência por meio de uma organização da inconsciência, dando expressão às contradições do corpo a partir da entrega inteligente às sensações, dentro de uma lógica própria do mundo fictício – que por sua vez é alimentado pelo real - em busca da complexidade que a atribuição de sentidos traz e que “(...) traduz uma situação sem a simplificar”¹¹¹. É como

¹⁰⁹ Um dos exercícios que serve de base para a linguagem proposta por Meg Stuart é a constante mudança de um estado para o outro, intitulado “Mudança”. Mal o *performer* pôde assimilar o estado que se encontra, já deve passar para outro, sem deixar tempo para pensar ou refletir no que vai fazer. O tempo da mudança pode ser determinado ora por quem dirige o exercício, ora por quem o está a praticar. Workshop com Meg Stuart, Fórum Dança- Lisboa , Agosto de 2009.

¹¹⁰ Tradução da autora para: “*Comment être absolument présent dans l’instant? Comment donner une réponse honnête? Comment accepter le moment sans toujours désirer autre chose? Comment se satisfaire de ce qui est et laisser de côté l’immense et invisible toile de fond des projections mentales? »* Op.Cit., 15.

¹¹¹ Tradução da autora para: “*(...) traduisent une situation sans la simplifier*”. Op.Cit. p. 15.

se esta tradução desse corpo à teoria, sem esquecer o sentir, num jogo entre realidade e ficção que produz a sua própria verdade.

Dado que o ser humano está sempre dentro de um estado mental, seu ponto de partida não poderia ser diferente. Os estados que se manifestam mais claramente, fazendo com que a pessoa tenha consciência deles talvez sejam aqueles que a colocam à prova, talvez por serem mais definidos, como a timidez, a alegria, o arrependimento ou a raiva, por exemplo, ou talvez por provocarem uma sensação identificável a qual seria impossível não ser percebida. Estes estados manifestam-se em termos físicos, não sendo apenas algo interior que se cristaliza: eles são também energia. Transpondo este raciocínio para a dança, Meg Stuart presta atenção de forma meticulosa nos estados que atravessa enquanto se movimenta e como o seu corpo se comporta. A partir daí, passa a assumi-los e vivenciá-los de forma inteira em suas coreografias, nas quais mesmo o vazio tem a sua intensidade. Cada estado é um universo em si, e, portanto, não há motivos para seguir uma única direção.

Assim como Susan Sontag vai contra o interpretar, no mesmo sentido, Meg Stuart (2010: 20) vai contra o nomear: “Vocês devem se engajar plenamente no estado em que chegaram, seja qual ele for e confiar na experiência antes de conseguir nomeá-la. Um estado emerge enquanto não se pensa mais em termos técnicos”.¹¹² Não há necessidade de desenvolver o estado ou transformá-lo noutra, o importante é manter-se inteiro no estado onde se está. Aceitar a coisa a partir do que ela é, tal como a serenidade em Heidegger ou a vontade que Sontag possui de recuperar o tempo em que a arte não precisava justificar a sua existência e podia simplesmente existir. Isto acaba por produzir outras abordagens de sentidos e relações emocionais com o público, o qual passa a não ter o tempo habitual para ler e compreender o que ali está. Não tendo tempo para a interpretação, resta o sentir cada fração de segundo do momento presente. É o tempo presente (*nowness*) que determina a presença dos *performers* e é este tempo que eles partilham com o público. Presença esta, construída a partir da especificidade de cada momento e de cada espectador, os quais nunca serão os mesmos.

¹¹² Tradução da autora para : « Vous devez vous engager pleinement dans l'état auquel vous arrivez, quel qu'il soit, en faisant confiance à votre expérience avant de pouvoir la nommer. Un état émerge lorsque vous ne pensez pas plus à ce que vous faites en termes techniques ».

Outro aspecto interessante é o espaço de significado entre o estado e a ação. Ao passo que Meg Stuart propõe uma maior concentração na ação¹¹³ em si, do que no seu significado, ao serem coreografados, é inevitável o fato de que os estados ganham um potencial narrativo:

“Coreografar os estados freqüentemente exigem uma aproximação com o teatro, já que implica a criação de uma situação. Isto não significa que haverá uma história com personagens, mas que o estado é uma janela que se abre para outras realidades”.¹¹⁴

Assim como Gumbrecht coloca, a ação de produzir é também a ação de confrontar, de ‘colocar à frente’. A presença da coisa em si diante do observador há de provocar sempre uma determinada leitura ou criar determinado contexto. A aproximação da presença com o teatro remete também à sua distinção (ou não) da interpretação – não no sentido hermenêutico – mas no sentido de traduzir com o corpo uma informação que outra pessoa fornece. Nota-se, não apenas no trabalho de Meg Stuart, mas como em grande parte das obras em dança contemporânea que esta separação não existe: a interpretação já tem que estar incorporada na presença. Por ser já considerado um termo ‘antigo’ na dança, de uma certa forma, pode pressupor um trabalho mecânico de reprodução de fórmulas quando a busca consiste em encontrar um ‘virtuosismo emotivo’, que se projeta a partir da interioridade do bailarino, concretizando a sua presença.

É este o virtuosismo da presença no trabalho de Meg Stuart: a exacerbação do corpo por meio da emoção e da intensidade, não em busca de um lirismo, mas em busca de expor exatamente as suas fragilidades, subvertendo-as, maquiando-as, enganando-as, transformando-as em uma ficção elaborada, permeada de sensações e integridade.

¹¹³ Outro artista que tem pesquisado em uma direção semelhante é o *performer* búlgaro Ivo Dimchev.

¹¹⁴ Tradução da autora para: « “*Chorégrapheur des états exigent souvent une approche théâtrale, ce qui implique la construction de toute une situation. Cela ne signifie pas qu’il y ait un récit des personnages; l’état est une fenêtre donnant sur une réalité autre* ». Op.Cit., 20.

Conclusão

Inicialmente, este trabalho tinha por finalidade a busca de um possível conceito de presença, quase que um *brainstorming* a partir de experiências práticas que delineariam o marco teórico. Com o passar do tempo, a pesquisa teórica fundiu-se com a prática e trouxe uma série de descobertas que influenciariam de forma definitiva o rumo deste estudo. A partir de então, um dos primeiros objetivos desta dissertação – o de aliar teoria e prática – começou a ser alcançado.

Embora seja desnecessário destacar a importância da interdisciplinaridade - termo cada vez mais valorizado atualmente – já que ela realiza-se a partir do momento em que o indivíduo flui no mundo e se relaciona com as suas diversas facetas, é importante ressaltar de qualquer forma que a articulação de conceitos acabou por tocar outras áreas de conhecimento além das já previstas (Filosofia, Arte e Comunicação). O encontro com questões da Psicanálise e das Novas Tecnologias e a sua sutil incorporação no escopo teórico aponta uma direção para a continuidade da pesquisa no futuro, reforçando o caráter flexível do tema. O mesmo acontece com as questões do corpo-ritual que a presença evoca, as quais conferem um aprofundamento interessante ao conceito, constituindo um novo desafio para o prosseguir o desdobramento da sua abordagem.

Sendo assim, assumir a flexibilidade do conceito de presença e aceitar a sua contextualização como um constante desafio foram atitudes essenciais no processo de escrita deste trabalho, o qual pode ser encarado mais como um exercício de escrita e (re)formulação de um conceito do que um documento fechado de noções irreversíveis. Isto porque seria demasiado redutor insistir na tentativa de encontrar uma definição que englobasse todo o leque de possibilidades que o tema abre continuamente, sem cessar, enquanto o tempo permita se debruçar sobre ele.

O conceito de presença apresenta um aspecto múltiplo e fragmentário, tal como o corpo, tal como a arte. O conceito de **significado flutuante** torna-se então o mais apropriado caso esta primeira abordagem tenha que culminar em uma definição possível. É também definido pelas relações tensionais de interação, comunicação e

alteridade que concretiza, as quais, por sua vez, marcam a interação do corpo com as **coisas do mundo**, mediada no caso específico da dança, pelo espaço cênico.

Em termos práticos e de acordo com esta multiplicidade de abordagens, a presença pode ser encarada como consequência do resultado final de um trabalho, como o toque final que agrega o que cada obra tem como diferencial. Ela é parte integrante da estrutura de uma performance, porém a forma com a qual será abordada depende de cada artista. Há aqueles que acreditam que ela pode ser trabalhada por meio de exercícios, enquanto outros acreditam que ela é parte da força individual de cada *performer*, apesar de poder ser construída e à medida que ele amadurece e reforça as suas escolhas artísticas.

É fato que a presença existe por si só, a partir do momento em que o sujeito se inscreve no mundo. Porém esta inscrição, sem o olhar do outro, perde o seu efeito, pois ao estar reduzida a si própria, permanece no desconhecido. Desta forma, a presença se expressa a partir do momento em que é observada e que luta pelo envolvimento desse olhar. É uma atitude de abertura, de projeção para o exterior, de ser vista. E é vista exatamente porque sente. É uma forma de estar relaxada, porém intensa, que não precisa do ego, precisa apenas de se deixar existir. É também intuição, é deixar espaço para a surpresa acontecer e se entregar a ela, de forma verdadeira.

Por outro lado, nem sempre a presença oferece ao público o que pode dar. Por vezes, a própria ausência diz mais do que a presença. Dependendo do contexto, a repetição de movimentos pode trazer uma presença meditativa, mas pode produzir também uma presença mecânica. Foi exatamente ao detectar esta presença mecânica na maioria dos espetáculos de grandes companhias que este tema tornou-se um objeto de pesquisa. Outro aspecto motivador foi a questão da concentração. Organizar a mente e se entregar ao momento, sem pensar em nada (ou como Meg Stuart fala, sem desejar outra coisa) é também um importante exercício de presença.

A partir da noção do olhar do outro, a presença é uma energia que passa entre artista e público. Para que ela se concretize de fato, é preciso senti-la, evocar as sensações e deixar o consciente ser levado pelo inconsciente. É uma energia que não necessita ser interpretada, mas apenas sentida.

As escolhas do artista também moldam a sua presença. Tais escolhas são feitas a partir do que ele sente que é pertinente e do que quer dizer. Elas vão definindo a sua linguagem, pois nasce da sinceridade dos seus questionamentos. E na dança, tais questionamentos são oriundos da forma de estar do corpo, do que ele quer fazer e de como ele quer estar presente no que está engajado.

A materialidade da presença transporta o corpo do bailarino para um jogo que põe em causa o que é visível e o que é invisível. Força-o a escolher o que quer mostrar e como quer ser visto. Coloca- num labirinto de espelhos onde o real confunde-se com o que é imaginário e onírico. Atira as intuições a um mundo desconhecido, espectral e virtual, confrontando-as com a morte.

Neste contexto, a tarefa de concluir este trabalho torna-se quase impossível, pois a cada instante vivido, o corpo projeta e altera a sua presença no mundo. A cada instante que deixa de ser vivido, a presença do corpo morto permanece tão forte quanto a presença do corpo vivo. A cada momento em cena, o corpo tem a oportunidade de modificar a sua forma de estar e de atingir outros níveis de existência. O movimento nunca pára, apenas ganha novos contornos, sendo necessário aceitar as mudanças e acidentes de percurso. Aceitar a sensação de que sempre fica algo por dizer. Afinal, é assim o processo criativo: repleto de reviravoltas, tal como admite o filósofo Paulo Blank: “Transformar a vida em obra de arte implica trabalhar o desencontro como matéria prima da criação”. É viver a ‘incompletude’.

Bibliografia

Agamben, Giorgio, 1999 (orig. italiano 1994), *The man without content*. California: Stansford University Press.

Banes, Sally, e André Lepecki, 2007, *The senses in performance*. New York: Routledge.

Baudrillard, Jean, *Simulacro e Simulação*, 1991 (orig. francês 1981). Lisboa: Relógio D'água.

Benjamin, Walter, 1968 (orig. alemão 1936), “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, In: Walter Benjamin, Hannah Arendt ed., *Illuminations*, New York: Harcourt, Brace and World.

Crary, Jonathan, 1999, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*. Cambridge: MIT Press.

Cohen, Renato, 2004, *Work in progress na cena contemporânea – Criação, encenação e recepção-*. São Paulo: Ed. Perspectiva.

Derrida, Jacques, 2001 (orig. francês 1995), *Mal de arquivo: Uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

_____, 2002 (orig. francês 1967), *A Escritura e a diferença*, 3ª ed., São Paulo: Perspectiva.

Freud, Sigmund, 1996 (orig. alemão 1924), “Uma Nota Sobre o Bloco Mágico”. In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, Vol XIX. Rio de Janeiro: Imago Editora.

_____, 1996 (orig. alemão 1920), “Para além do princípio de prazer”. In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, Vol XVIII. Rio de Janeiro: Imago Editora.

Gil, José, 2005, *A imagem-nua e as pequenas percepções*. 2ª ed. Lisboa: Relógio D'Água.

_____, 2001, *Movimento Total – o corpo e a dança* -. Lisboa: Relógio D'Água.

_____, 1980, *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Edições A regra do jogo.

Grotowski, Jerzy, 1987 (orig. polonês 1925), *Em busca de um teatro pobre*, 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Gumbrecht, Hans Ulrich, 2010 (orig. alemão 2004), *Produção de presença – o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Editora PUC – Rio.

Honneth, Axel, 2003(orig.alemão 1992), *Luta por reconhecimento. A gramática moral dos conflitos sociais*. São Paulo, Editora 34.

Heidegger, Martin, 2007 (orig.alemão 1929), *A essência do fundamento*. Lisboa: Edições 70.

_____, 1985 (orig. alemão 1925), *Concepts fondamentaux*. Paris: Éditions Gallimard.

_____, 1986 (orig. alemão 1927), *Être et Temps*, Paris : Éditions Gallimard, 1986.

Jimenez, José, 2005, “Pensar o Espaço”. In: *Revista de Comunicação e Linguagens*, No 34 e 35, *Espaços* . Lisboa: Relógio D'Água.

Katz, Helena, 2004, “O corpo como mídia de seu tempo”. Cd-Rom Rumos Itaú Cultural Dança. São Paulo: Itaú Cultural.

Lévinas, Emmanuel, 1984 (orig. francês 1984), *Transcendência e Inteligibilidade*. Lisboa: Edições 70.

_____, 1967 (orig. francês 1949), *Descobrendo a existência com Husserl e Heidegger*. Lisboa: Instituto Piaget, 1967.

Lepecki, André, ed., 2004, *Of the Presence: Essays on Dance and Performance Theory*. Middletown: Wesleyan University Press.

Marcos, Maria Lucília, 2007, *Princípio da relação e paradigma comunicacional*. Lisboa: Edições Colibri.

_____, 2001, *Sujeito e Comunicação – Perspectiva tensional da alteridade*. Lisboa: Campo das Letras.

Montagu, Ashley, 1988 (orig. inglesa 1978), *Tocar: o significado humano da pele*. São Paulo: Summus Editorial.

Monteiro, A. Reis e Maria Lucília Marcos, 2008, *Reconhecimento: do desejo ao direito*. Lisboa: Edições Colibri.

Miranda, J.A. Bragança de, 2008. *Corpo e Imagem*. Lisboa: Editora Vega.

Manning, Erin, 2009. *Relationscapes – Movement, Art, Philosophy* - . London: The Mitpress.

McCauley, Gay, 1999, *Space in Performance, Making Meaning in the Theatre*. Michigan: University of Michigan Press.

McLuhan, Marshall, 2001 (orig. americano 1967), *The medium is the message*. Corte Madera: Gingko Press.

_____, 1964 (orig. americano 1964), *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Editora Cultrix.

Peeters, Jeroen, 2010, *On va où, là ?* Belgique: Éditions du reel.

Rancière, Jacques, 2010 (orig. francês 2008), *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.

Ricoeur, Paul, 1976 (orig. francês 1973), *Teoria da Interpretação*. Lisboa : Edições 70.

Siegmund, Gerald, 2006, *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. Bielefeld: Transcript.

Stanislavski, Constantin, 1968 (orig. russo 1920), *A preparação do ator*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Sontag, Susan, 2004 (orig. americana 1961), *Contra a interpretação e outros ensaios*. Lisboa: Gótica, 2004.(Versão original editada em 1961).

Thompson, John B., 1998(orig. americana 1995), *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Petrópolis: Editora Vozes.

Villaça, Nízia, 1999, “Robinson Crusoé, Babel, Frankenstein e outros mitos: Corpo e Tecnologia” In: *Que corpo é esse? Novas Perspectivas*. Rio de Janeiro: Mauad.

Wahlgren, Alphonse de, 1945, *La filosofia de Martin Heidegger*. Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Welton, Martin, 2007, “Seeing nothing – Now hear this...”. In: Banes, Sally, e André Lepecki. *The senses in performance*. New York: Routledge, p.146 - 155.

Referências de Jornais

Derrida, Jacques, 2001, “A solidariedade dos seres vivos”, Entrevista a Evando Nascimento, Suplemento Mais! - Folha de S. Paulo, em 27.5.

Guéniot, David Alexandre, 2010, Editorial da publicação do Atelier Re.AL, Set/Out/Nov, Lisboa.

Van Imschoot, Myriam, 2011, “Rests in pieces – sobre partituras, notações e traços em dança”. In: Publicação do Atelier Re.AL, Fevereiro/Março, Lisboa .

